CHRISTIE'S

# marcel nies

## a private passion

PARIS | 26 MARS 2026

# marcel nies

a private passion



# marcel nies

## a private passion

**VENTE AUX ENCHÈRES**
Jeudi 26 mars 2026, 16h

9, avenue Matignon
75008 Paris

**EXPOSITION PUBLIQUE**

| | | |
|---|---|---|
| Vendredi | 20 mars | 10h - 18h |
| Samedi | 21 mars | 10h - 18h |
| Dimanche | 22 mars | 14h - 18h |
| Lundi | 23 mars | 10h - 18h |
| Mardi | 24 mars | 10h - 18h |
| Mercredi | 25 mars | 10h - 18h |
| Jeudi | 26 mars | 10h - 16h |

**COMMISSAIRES-PRISEURS**
Cécile Verdier, Camille de Foresta

**NUMÉRO ET CODE DE LA VENTE**
Pour tous renseignements ou ordres d'achats,
veuillez rappeler la référence

**24811 - NIES**

**ORDRES D'ACHAT ET ENCHÈRES TÉLÉPHONIQUES**
bidsparis@christies.com - Tél. : +33 (0)1 40 76 84 13

**FRAIS ACHETEUR**
En plus du prix d'adjudication, des frais acheteur (plus la TVA applicable) sont dus.
D'autres taxes et/ou le droit de suite sont aussi dus si le lot est accompagné d'un symbole taxe ou λ.
Veuillez vous référer au paragraphe D des Conditions de Vente en fin de catalogue.

**CONDITIONS DE VENTE**
La vente est soumise aux conditions générales imprimées en fin de catalogue.
Il est aussi vivement conseillé aux acquéreurs potentiels de prendre connaissance
des avis importants, explications et glossaire y figurant.

À partir de juin 2025, les règlements européens 2019/880 et 2021/1079 introduisent de nouvelles règlementations et obligations d'obtention de licences pour l'importation de biens culturels sur le territoire de l'Union Européenne. Nous recommandons aux clients de vérifier avant la vente si le lot qu'ils souhaitent acheter et son importation dans l'UE pourraient être affectés par ces règlementations.

PAGE 2 LOT 28 (DÉTAIL)
PAGE 166 LOT 2 (DÉTAIL)

**Crédits Photo :**
Jessie Vialard

**Création graphique :** Aurélie Ebert

© Christie, Manson & Woods Ltd. (2026)



Scannez ce QR Code pour plus d'informations sur cette vente

CHRISTIE'S

**CHRISTIE'S FRANCE SNC**

Agrément no. 2001/003

**CONSEIL DE GÉRANCE**

Cécile Verdier, *Gérant*
Philippe Lemoine, *Gérant*
François Curiel, *Gérant*

Commissaire-Priseur Principal:
Adrien Meyer

## CHRISTIE'S FRANCE




CÉCILE VERDIER
Présidente
cverdier@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 59



PHILIPPE LEMOINE
Directeur Général
plemoine@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 72 21



PIERRE ÉTIENNE
Vice Président,
Deputy Chairman,
Maîtres anciens
petienne@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 72 72



CAMILLE DE FORESTA
Vice Présidente,
Spécialiste sénior, Art d'Asie
Directrice du développement
de la clientèle privée
cdeforesta@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 86 05



VICTOIRE GINESTE
Vice Présidente,
Directrice du Business
développement
vgineste@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 72



ALEXIS MAGGIAR
Vice Président,
Directeur international
Art d'Afrique et d'Océanie
amaggiar@christies.com
Tél. : +33 (0) 1 40 76 83 56


## SERVICES POUR CETTE VENTE


ORDRES D'ACHAT
ET ENCHÈRES TÉLÉPHONIQUES
ABSENTEE AND
TELEPHONE BIDS

bidsparis@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 84 13
christies.com

ENCHÈRES EN SALLE
ROOM REGISTRATION

clientservicesparis@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 83 79

RELATIONS CLIENTS
CLIENT ADVISORY

Fleur de Nicolay
fdenicolay@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 52

Julie Vial
jvial@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 72 90

RÉSULTATS DES VENTES
SALES RESULTS

Paris. : +33 (0)1 40 76 84 13
Londres. : +44 (0)20 7627 2707
New York. : +1 212 452 4100
christies.com

CHARGÉE DE LA RELATION ACHETEURS
POST-SALE LEAD

Morgane Scozzesi
postsaleparis@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 84 10

BUSINESS MANAGER

Chloé Beauvais
cbeauvais@christies.com
Tél: +33 (0)1 40 76 84 48


## SPÉCIALISTES ET COORDINATRICES




ALEXIS MAGGIAR
Vice Président,
Directeur international
amaggiar@christies.com
Tél. : +33 (0) 1 40 76 83 56



VICTOR TEODORESCU
Directeur du département
vteodorescu@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 83 86



RÉMY MAGUSTEIRO
Spécialiste associé
rmagusteiro@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 86 12



SOFIA DE LUZE
Catalogueuse junior
sdeluze@christies.com
Tél : +33 (0)1 40 76 72 77



CYRIANE LEROY
Business coordinatrice
cleroy@christies.com
Tél : +33 (0)1 40 76 72 24



CHLOÉ BEAUVAIS
Business Manager
cbeauvais@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 84 48



**Nous tenons à remercier les personnes suivantes pour leur contribution à ce catalogue :**
*We would like to thank the following contributors to this catalogue:*

Marc Assayag, Jean-Baptiste Bacquart, Carlo Bella, Tad Bennicoff, João Bolan, Najwa Borro, Samir Borro, Federica Brivio, Emmanuelle Buresi, Maëva Chanoine, Didier Claes, Kevin Conru, François Coppens, Camille Coutant, Victor Van Craen, Jacques Cuisin, Alexis Curry, Yves-Bernard Debie, Delphine Delastre, Lin Deletaille, Joshua Dimondstein, Martin Doustar, Marie Duarte-Gogat, Aurélie Ebert, Frank Foss, Theodor Fröhlich, Rita Fryer, Michel Gaud, Glenn Geerinck, Marc Geerinckx, Patrick George, Samuel Giere, Mark Groudine, Allyson Healey, Frank Herreman, Charles-Wesley Hourdé, Till Imhof, Arnaud Kurc, Alain Lecomte, Anne Lefèvre, Marie-Victoire Leloup, Javier Lentini, François Lunardi, Patrizia Mair, Alice Marsal, Brigitte Martin, Sophie Matkava, Alain de Monbrison, Micah Musheno, Michael Oliver, Els De Palmenaer, Renee Pappous, Constantine Petridis, Alex Phillips, Marie Pingaud, Louise Quaranta-Greck, Jessica Quarato, Titus van Rijn, Christophe Roustan Delatour, Marguerite de Sabran, Alissa van der Scheer, Adrian Schlag, Serge Schoffel, Henricus Simonis, Edouard Vatinel, Sally Wardwell, Alfred Weissenegger, Natascha Wieman-Heijne.


Merci de vous référer au site internet
pour les notices ne figurant pas au catalogue.
*Kindly refer to the website for the notices*
*not included in the catalogue.*



# marcel nies
## a private passion

Marcel Nies, janvier 2026

Depuis aussi loin que je me souvienne, j'ai toujours été fasciné par l'art et entouré d'œuvres issues de cultures et d'époques diverses. J'ai été initié aux arts d'Afrique et d'Océanie en 1963, lorsque mes parents, tous deux artistes, ont acquis leurs premières sculptures pour notre maison familiale. Mon parcours personnel de collectionneur a commencé peu de temps après, au début des années 1970, marqué par l'acquisition de ma première œuvre : un éléphant igbo izzi *Wawa Ogbodo Enyi*, que je possède et chéris encore aujourd'hui.

Depuis le début des années 1990, mon épouse Annick et moi avons poursuivi l'élaboration d'une collection d'arts d'Afrique et d'Océanie profondément personnelle. Nous nous sommes concentrés sur des sculptures d'une qualité exceptionnelle et d'une force expressive capable de susciter une réaction viscérale. L'acquisition de la figure de reliquaire fang a constitué une étape particulièrement marquante, tant cette sculpture incarnait tout ce que nous recherchons dans une œuvre : puissance, sensibilité, force spirituelle et une composition parfaitement équilibrée, suscitant naturellement l'admiration.

Marchand d'art spécialisé dans la sculpture asiatique, je me suis peu à peu familiarisé avec le monde des arts d'Afrique et d'Océanie, d'autant que, à leurs débuts, ventes aux enchères et expositions associaient souvent ces deux domaines. Collectionner les arts d'Afrique et d'Océanie à titre privé m'a permis d'affiner un regard universel sur la sculpture et d'apprécier la forme, la beauté et le sens de manière plus intuitive.

J'ai toujours été fasciné par les masques dans les arts d'Afrique et d'Océanie, car ils incarnent à mes yeux un concept parfait de la sculpture. Allant du naturalisme le plus abouti à l'abstraction la plus poussée, le masque offre à l'artiste une liberté créative infinie pour façonner des images inspirées de l'humain, des ancêtres, des animaux, mais aussi des forces de la nature et des esprits. Ces objets à la fois sacrés et fonctionnels portent chacun une émotion singulière que je trouve profondément inspirante.

L'art est pour Annick et moi un véritable art de vivre. Si nous avons éprouvé un immense plaisir à vivre entourés de ces œuvres, nous nous sommes toujours considérés comme leurs dépositaires plutôt que comme leurs propriétaires. Cet ensemble de sculptures, qui a façonné notre environnement au fil des décennies, incarne pleinement notre passion intime et durable pour la collection. Ma philosophie de collectionneur est qu'il arrive un moment où il est nécessaire de se séparer d'une œuvre que l'on chérit, afin de laisser place à de nouvelles aventures et découvertes.

C'est un honneur de collaborer avec Christie's et de travailler étroitement avec leurs équipes d'experts. Leur vision esthétique et leur compréhension profonde des œuvres présentées dans cette vente ont permis cette remarquable mise en valeur de notre collection personnelle, pour laquelle nous leur sommes profondément reconnaissants.

Marcel Nies, January 2026

For as long as I can remember I have been fascinated and surrounded by art from various cultures and time periods. I was first introduced to African and Oceanic art in 1963 when my parents, both artists, bought their first sculptures for our family home. My personal journey as a collector began not much later, in the early 1970s, marked by my first acquisition of an Igbo Izzi elephant *Wawa Ogbode Enyi*, which I still own and treasure to this day.

Since the early nineties my wife, Annick, and I continued to shape a profoundly personal collection of African and Oceanic art. We focussed on sculpture with outstanding quality and expressive form that elicits a visceral response. The acquisition of the Fang reliquary figure was an exciting milestone as we felt that the statue embodied all elements we search for in sculpture - strength, sensitivity, spiritual force, and a perfectly balanced composition that naturally induces adoration.

As an art dealer specialised in Asian sculpture, I grew more familiar with the world of African and Oceanic art, as in the early days auctions and exhibitions often combined both fields. Collecting African and Oceanic art in a private capacity allowed me to strengthen a universal eye for sculpture and to appreciate form, beauty and meaning in a more intuitive manner.

I have always been intrigued by masks in African and Oceanic arts, as in my view, it represents a perfect concept of sculpture. Ranging from a naturalistic to a highly abstract form, the mask provides the artist with unlimited creative freedom to shape an image inspired by humans, ancestors, animals, as well as natural forces and spirits. These sacred, yet functional objects, each bear an individual emotion that I find ever so inspiring.

Art is a way of life for Annick and me. Whilst we have taken enormous pleasure in living with these objects, we have always considered ourselves as custodians rather than owners. This group of sculptures, which has shaped our surroundings over the past decades, truly encapsulates our private passion of collecting art, which is everlasting. My philosophy as a collector is that there comes a time when it is necessary to part with an object you cherish, to make way for new ventures and discoveries.

It is an honour to collaborate with Christie's and to work closely with their team of experts. Their aesthetic vision and profound understanding of the objects included in this sale has led to this wonderful presentation of our personal collection, for which we are deeply grateful.



**1**

## masque dan
côte d'ivoire

Hauteur : 22 cm. (8⅝ in.)

€10,000-15,000
US$12,000-18,000

LEARN MORE

**provenance**

Collection Marcel Gimond (1894-1961), Paris

Transmis par descendance

Pace Primitive, New York, acquis auprès de cette dernière

Collection Marcel Nies, Anvers, acquis auprès de cette dernière en 2001

Chez les Dan, établis principalement en Côte d'Ivoire et au Libéria, les esprits de la forêt occupent une place centrale dans l'organisation symbolique et sociale. Lors des mascarades, ces entités invisibles sont incarnées afin de garantir l'ordre communautaire. Selon la croyance, les esprits se manifestent d'abord en rêve aux danseurs, révélant l'apparence des masques qu'ils doivent ensuite matérialiser.

Le masque *Tankagle* appartient à la catégorie des masques chantants et bienveillants. Il incarne un esprit féminin de la forêt, connu pour son caractère doux et facétieux. Ces masques apparaissent lors de visites de dignitaires ou d'événements publics importants, où ils chantent et déclament des proverbes invoquant la bénédiction divine sur la communauté.

Ce masque *Tankagle* se distingue par un visage ovale à la surface lisse, des yeux étroits en fente - symbole par excellence de la beauté féminine chez les Dan -, ainsi que des lèvres pleines et harmonieuses. Cette esthétique épurée renvoie à un idéal de grâce et de retenue. Les perforations attestent de l'intégration originelle d'éléments de coiffure.

Pour des masques analogues voir notamment celui de l'ancienne collection Hubert Goldet publié dans Lehuard, R., *Arts d'Afrique Noire*, Arnouville, automne 1979, n° 31, p. 10 ou encore celui conservé à la Barnes Foundation (inv. n° A110).

Among the Dan people, established primarily in Ivory Coast and Liberia, forest spirits occupy a central place in symbolic and social organization. During masquerades, these invisible entities are embodied to ensure communal order. According to belief, the spirits first manifest themselves to the dancers in dreams, revealing the appearance of the masks that must subsequently be brought into material form.

The *Tankagle* mask belongs to the category of benevolent singing masks. It embodies a female forest spirit, renowned for her gentle and playful disposition. Such masks appear during visits by dignitaries or at major public events, where they sing and recite proverbs invoking divine blessing upon the community.

This *Tankagle* mask is distinguished by an oval face with a smooth surface, narrow slit eyes - the quintessential symbol of feminine beauty among the Dan - as well as full, harmonious lips. This refined aesthetic refers to an ideal of grace and restraint. The perforations attest to the original integration of coiffure elements.

For comparable masks, see in particular the example from the former Hubert Goldet collection published by Lehuard, R., *Arts d'Afrique Noire*, Arnouville, Autumn 1979, no. 31, p. 10, as well as the mask preserved at the Barnes Foundation (inv. no. A110).





2

## poulie guro
## « maître de bouaflé »
## côte d'ivoire

*Soclé par Kichizô Inagaki (1876-1951), à Paris*

Hauteur : 15.5 cm. (6⅛ in.)

€40,000-60,000
US$48,000-71,000

LEARN MORE

CLICK OR SCAN
FOR 360 VIEW



**provenance**

Collection Paul Guillaume (1891-1934), Paris, acquis *ca.* 1923

Collection Domenica Guillaume Walter (1898-1977), Paris

Ader-Rheims, Hôtel-Drouot, Paris, *Ancienne collection Paul Guillaume, Art nègre*, 9 novembre 1965, lot 20

Alain de Monbrison, Paris

Collection privée, France

Charles-Wesley Hourdé, Paris, acquis auprès de cette dernière

Collection Marcel Nies, Anvers, acquis auprès de ce dernier en 2016

**exposition(s)**

Paris, MAD - Musée des Arts décoratifs, Pavillon de Marsan, *L'art indigène des colonies françaises d'Afrique et d'Océanie et du Congo belge*, 9 novembre 1923 - 27 janvier 1924

Paris, Galerie Charles-Wesley Hourdé, *Gouro. Sculpteurs de génies*, 13 - 23 décembre 2016

Turnhout, Cultuurhuis de Warande, *Hybrids. Composite Creatures from Fables, Myths and Legends - Hybriden. Samengestelde wezens uit fabels, mythen en legenden*, 9 juin - 17 novembre 2024

**publication(s)**

Tériade, E., « Nos enquêtes. Entretien avec Paul Guillaume », *in Feuilles volantes. Supplément à la Revue Cahiers d'art*, Paris, janvier 1927, n° 1, p. 3 (illustré *in situ* dans l'appartement de Paul Guillaume, avenue de Messine)

Guillaume, P., *Album personnel*, Paris, 1930, vol. I, p. 254, n° 257

Hourdé, C.-W., *Gouro. Sculpteurs de génies*, Paris, 2016, pp. 14-15, 19, 42 et plat verso, n° 2

Herreman, F., Huet, L. et Liekens, T., *Hybrids. Composite Creatures from Fables, Myths and Legends - Hybriden. Samengestelde wezens uit fabels, mythen en legenden*, Turnhout, 2024, p. 192

▼ Vue de l'appartement de Paul Guillaume, avenue de Messine en 1927.
©musée de l'Orangerie.











Cet étrier de poulie est attesté pour la première fois dans *Cahiers d'art* de janvier 1927, revue de référence de l'avant-garde artistique parisienne dirigée par Christian Zervos. Il y figure dans une photographie de l'appartement de Paul Guillaume, situé avenue de Messine, dont l'intérieur constituait un véritable manifeste visuel de son goût et de ses engagements esthétiques. Marchand influent et collectionneur visionnaire, Paul Guillaume joua un rôle déterminant dans la reconnaissance conjointe des arts dits « primitifs » et de l'art moderne au sein de l'Avant-Garde européenne des années 1910-1930.
Après son décès prématuré en 1934, une partie de sa collection demeura longtemps conservée avant d'être dispersée, cette poulie étant finalement cédée lors de la vente de 1965. La présence de cette sculpture au cœur d'un tel ensemble ne saurait surprendre, tant elle répond aux critères de puissance formelle et d'invention plastique qui caractérisaient les choix du marchand.

La poulie devient ici un véritable point de bascule entre usage domestique et expression symbolique. Suspendue, elle manifeste la virtuosité de l'artisan et inscrit l'acte de tisser dans une sphère presque cérémonielle. Le « Maître de Bouaflé » confère à cet objet fonctionnel la dignité pleine et entière d'une œuvre d'art, alliant, avec une remarquable maîtrise, la vigueur des volumes à la subtilité du détail. L'harmonie formelle de l'ensemble repose tout autant sur le dynamisme du profil que sur l'élaboration raffinée de la coiffe, encadrée par deux cornes qui prolongent et épousent les lignes du visage. Les traits, d'un naturalisme saisissant, révèlent un modelé souple et maîtrisé, témoignant d'une connaissance aiguë des équilibres plastiques. La patine déploie une gamme subtile de bruns et de noirs, ponctuée de rehauts plus clairs, révélant l'histoire de l'objet et soulignant avec élégance la vigueur du modelé comme la précision des détails.

Un peu plus d'une vingtaine de poulies est aujourd'hui attribuée au « Maître de Bouaflé » et à son cercle. Parmi cet ensemble restreint, le présent exemplaire s'impose comme l'un des plus accomplis et des plus élégants du corpus.
Ses qualités plastiques rappellent les œuvres les plus emblématiques de cet artiste, notamment celle conservée au musée du quai Branly - Jacques Chirac (inv. n° 73.1975.1.1), celle du musée Barbier-Mueller (inv. n°1008-10), ainsi que l'exemplaire présenté le 14 décembre 2018 chez Binoche & Giquello (lot 7).

This heddle pulley is first documented in the January 1927 issue of *Cahiers d'art*, the leading journal of the Parisian artistic avant-garde directed by Christian Zervos. It appears there in a photograph of Paul Guillaume's apartment on Avenue de Messine, whose interior constituted a true visual manifesto of his taste and aesthetic commitments. An influential dealer and visionary collector, Paul Guillaume played a decisive role in the simultaneous recognition of so-called "primitive" arts and modern art within the European avant-garde of the 1910s to 1930s.

Following his premature death in 1934, part of his collection remained preserved for many years before being dispersed, this pulley ultimately being sold at the 1965 auction. The presence of this sculpture within such a context is hardly surprising, as it fully accords with the criteria of formal power and plastic invention that characterized the dealer's choices.

Here, the pulley becomes a true point of transition between domestic utility and symbolic expression. When suspended, it demonstrates the virtuosity of the artisan and elevates the act of weaving to an almost ceremonial sphere. The "Master of Buafle" endows this functional object with the full dignity of a work of art, combining, with remarkable mastery, the vigor of volumes and the subtlety of detail. The formal harmony of the ensemble rests as much on the dynamism of the profile as on the refined elaboration of the headdress, framed by two horns that extend and echo the lines of the face. The features, striking in their naturalism, reveal a supple and controlled modeling, bearing witness to a keen understanding of plastic balance. The patina unfolds a subtle range of browns and blacks, punctuated by lighter highlights, revealing the object's history while elegantly emphasizing both the strength of the modeling and the precision of the details.

Just over twenty pulleys are today attributed to the "Master of Buafle" and his circle. Within this limited corpus, the present example stands out as one of the most accomplished and elegant. Its plastic qualities recall the artist's most emblematic works, notably the example preserved in the musée du quai Branly - Jacques Chirac (inv. no. 73.1975.1.1), that of the musée Barbier-Mueller (inv. no. 1008-10), as well as the pulley presented on 14 December 2018 at Binoche & Giquello (lot 7).

**3**

# masque baulé
## côte d'ivoire

Hauteur : 34.5 cm. (13⅝ in.)

€15,000-25,000
US$18,000-30,000

LEARN MORE

**provenance**

Emil Storrer (1917-1989), Zurich (probablement)
Sydney Burney (1878-1951), Londres, acquis *ca.* 1943
Collection Arthur Rothenberg (1918-2013), New York, acquis auprès de ce dernier
Sotheby's, New York, 20 janvier 1982, lot 144
Collection Charles Kellert, New York
Phillips, New York, 9 avril 1987, lot 159
Lucien van de Velde, Anvers
Collection Marcel Nies, Anvers, acquis auprès de ce dernier en 2004

**exposition(s)**

Turnhout, Cultuurhuis de Warande, *Hybrids. Composite Creatures from Fables, Myths and Legends - Hybriden. Samengestelde wezens uit fabels, mythen en legenden*, 9 juin - 17 novembre 2024

**publication(s)**

Herreman, F., Huet, L. et Liekens, T., *Hybrids. Composite Creatures from Fables, Myths and Legends - Hybriden. Samengestelde wezens uit fabels, mythen en legenden*, Turnhout, 2024, p. 243

Les masques *Mblo* constituent l'une des formes les plus anciennes de l'art baoulé. Ce masque facial d'une grande finesse d'exécution est généralement le portrait d'un individu précis et connu. Le terme *Mblo* désigne également une catégorie de performances faisant appel à des masques faciaux, parmi lesquels les masques-portraits, appelés *Ndoma*, ou « double », occupent une place centrale. Le masque-portrait est considéré comme le véritable double de la personne qu'il représente et ne se produit jamais sans que celle-ci ne l'accompagne  dans la danse. La sculpture du masque constitue ainsi une invitation durable adressée à l'individu représenté afin qu'il déploie ses talents pour le plaisir de l'ensemble de la communauté. Ces danses se déroulent à des fins de divertissement lors des jours de repos baoulé, du Nouvel An ou à l'occasion de l'arrivée de visiteurs importants. Les masques apparaissent également lors des funérailles de femmes éminentes et, plus rarement, d'hommes particulièrement liés  à cette tradition chorégraphique.

La surface lustrée de ce maque - évoquant une peau saine - est délicatement mise en valeur par des zones subtilement texturées figurant la coiffure, les scarifications et divers ornements. Le visage idéalisé, d'un caractère introspectif, se distingue par un front haut, symbole d'éveil intellectuel, et par de grands yeux mi-clos exprimant une présence respectueuse au monde. Les ornements disposés au-dessus du visage - peignes, cornes - ont été choisis pour leur élégance tout comme les scarifications délicates et la coiffure soignée qui témoignent de la beauté personnelle. Ce masque constitue ainsi un bel exemple de la typologie, illustrant avec finesse l'équilibre entre portrait individuel et conventions esthétiques traditionnelles.

Il s'inscrit dans un corpus restreint dont un exemplaire est illustré dans Vogel, S., *Baule. African Art, Western Eyes*, New Haven, 1997, p. 163 et deux autres conservés au musée du quai Branly - Jacques Chirac et au Museum Fünf Kontinente de Munich (respectivement inv. n° 73.1963.0.126 et inv. n° 33-34-7).

*Mblo* masks constitute one of the oldest forms of Baule art. This facial mask, remarkable for the refinement of its execution, is generally the portrait of a specific and well-known individual. The term *Mblo* also refers to a category of performances involving facial masks, among which portrait masks - known as *Ndoma*, or "double" - occupy a central place. The portrait mask is regarded as the true double of the person it represents and never performs unless accompanied in the dance by that individual. The carving of the mask thus constitutes a lasting invitation extended to the portrayed person, encouraging them to display their talents for the enjoyment of the entire community. These dances take place for entertainment purposes during Baule rest days, the New Year celebrations, or on the occasion of the arrival of distinguished visitors. The masks also appear at the funerals of eminent women and, more rarely, of men who were particularly associated with this choreographic tradition.

The lustrous surface of this mask - evoking healthy skin - is delicately enhanced by subtly textured areas representing the coiffure, scarifications, and various ornaments. The idealized face, of an introspective character, is distinguished by a high forehead, a symbol of intellectual awareness, and by large, half-closed eyes expressing a respectful presence in the world. The ornaments arranged above the face - combs and horns - were chosen for their elegance, as were the delicate scarifications and the carefully rendered hairstyle, all of which attest to personal beauty. This mask thus constitutes a fine example of the type, subtly illustrating the balance between individual portraiture and traditional aesthetic conventions.

It belongs to a restricted corpus, one example of which is illustrated in Vogel, S., *Baule. African Art, Western Eyes*, New Haven, 1997, p. 163, and two others preserved in the musée du quai Branly – Jacques Chirac and the Museum Fünf Kontinente in Munich (respectively inv. no. 73.1963.0.126 and inv. no. 33-34-7).





**4**

## statue kongo-yombé
république démocratique du congo

Hauteur : 30.5 cm. (12 in.)

€30,000-50,000
US$36,000-59,000

LEARN MORE

**provenance**

Collection privée, Belgique, acquis *ca.* 1950

Collection privée, Pays-Bas, acquis entre 1950 et 2007

Guy van Rijn, Bruxelles

Collection Marcel Nies, Anvers, acquis auprès de ce dernier en 2007

**publication(s)**

Lecomte, A., Lehuard, R. *et al.*, *Bakongo. « Les fétiches » mi-nkondi, mi-nkisi*, Paris, 2016, pp. 312 et 313









Chez les Kongo-Yombé, les *Minkisi N'kondi* occupent une place centrale dans la vie quotidienne. Ces figures magico-religieuses interviennent tant dans les pratiques divinatoires que dans les fonctions de protection ou d'imprécation. La relative modestie des dimensions de cet exemplaire suggère une destination individuelle ou familiale, plutôt que communautaire. Aujourd'hui, ces sculptures comptent parmi les expressions artistiques les plus emblématiques de l'Afrique subsaharienne.

Dominé par l'imposante charge magique ventrale, protégée par un miroir conçu comme un seuil entre le monde visible et l'univers invisible, le buste s'efface volontairement. Il cède la primauté à une tête d'une belle intensité plastique, dont la dynamique est accentuée par l'importante charge sommitale.
À la puissance signifiée par la profusion de charges magico-religieuses tressées recouvrant le dos et les flancs répond l'élégance du visage. Les traits sont finement modelés, le nez et la bouche soigneusement dessinés, le regard serti de verre, conférant à la figure une omnivoyance redoutable. L'esthétique volontairement intimidante de l'ensemble se construit par le bras droit levé autrefois probablement armé, par le bras gauche posé sur la hanche, et par la bouche entrouverte dévoilant la dentition. Ainsi s'impose ce *Nkisi N'kondi* (sing.) comme une véritable métaphore visuelle du pouvoir. Figure d'autorité par excellence, réceptacle des forces mobilisées par le *Nganga*, il incarne une puissance destinée à inspirer la crainte autant qu'à garantir l'efficacité rituelle.

Pour des exemplaires présentant une disposition comparable des charges magiques, voir notamment celui offert à la vente du 24 juin 1996 chez Christie's à Londres (lot 115), ainsi que l'exemplaire acquis en 1893 par le collectionneur Friedl Martin, aujourd'hui conservé au Museum Fünf Kontinente de Munich (inv. n° 93.626).

Among the Kongo-Yombe, *Minkisi N'kondi* occupy a central place in daily life. These magico-religious figures intervene both in divinatory practices and in functions of protection or imprecation. The relatively modest dimensions of this example suggest an individual or family use rather than a communal one. Today, such sculptures rank among the most emblematic artistic expressions of sub-Saharan Africa.

Dominated by the imposing ventral magical charge, protected by a mirror conceived as a threshold between the visible world and the invisible realm, the torso deliberately recedes. It yields primacy to a head of striking plastic intensity, whose dynamism is further emphasized by the substantial summital charge.
To the power signified by the profusion of braided magico-religious charges covering the back and flanks responds the elegance of the face. The features are finely modeled, the nose and mouth carefully delineated, and the gaze, set with glass, endows the figure with a formidable omnivoyance. The deliberately intimidating aesthetic of the ensemble is constructed through the raised right arm, formerly most likely armed, the left arm resting on the hip, and the slightly open mouth revealing the teeth. Thus, this *Nkisi N'kondi* (sing.) asserts itself as a true visual metaphor of power. A figure of authority, a receptacle for the forces mobilized by the *Nganga*, it embodies a power intended to inspire fear as much as to guarantee ritual efficacy.

For examples presenting a comparable arrangement of magical charges, see in particular the piece offered for sale on 24 June 1996 at Christie's, London (lot 115), as well as the example acquired in 1893 by the collector Friedl Martin, now preserved in the Museum Fünf Kontinente in Munich (inv. no. 93.626).

**5**

## masque guro
côte d'ivoire

Hauteur : 26 cm. (10¼ in.)

€4,000-6,000
US$4,800-7,100

LEARN MORE

**provenance**

Collection Gilberte (1925-2017) et John (*-1987) Lens-Ghesquière, Anvers

Collection Marcel Nies, Anvers, acquis auprès de ces derniers en 2010

L'exercice de stricte attribution ethnique rencontre là ses limites tant ce masque illustre les influences réciproques qu'exercent entre eux des groupes proches tels que les Yaouré, les Baoulé, les Gouro ou encore les Dan. En Côte d'Ivoire les mouvements et influences entre les peuples ont façonné les formes artistiques. La sculpture en Côte d'Ivoire est profondément marquée par les migrations, les échanges et les circulations stylistiques, ce qui rend délicate toute identification précise sans informations contextuelles.

De ce masque, les Baoulé seraient en droit de revendiquer les yeux ancrés dans des orbites creusées alors que les Gouro pourraient être crédités de l'ovale de ce visage et de ce nez allongé. Une attribution aux Gouro s'impose toutefois : l'art de ces derniers s'exprime souvent dans l'épure des formes perceptible dans la stylisation du visage.

Les cornes sculptées, au-delà de leur dimension zoomorphe, constituent un motif récurrent dans certaines œuvres de cette aire culturelle. Ce masque pourrait ainsi être rapproché d'un *Kpwan Kple* baoulé ou d'un *Konon Buene* gouro, deux types qui partagent cette même tension formelle. De nombreux exemplaires de ces masques se trouvent tant dans des collections muséales que privées, témoignant de la circulation et de la richesse stylistique de l'art ivoirien.

The exercise of strict ethnic attribution reaches its limits here, as this mask illustrates the reciprocal influences exerted among closely related groups such as the Yaure, the Baule, the Guro, and the Dan. In Ivory Coast, movements and interactions between peoples have shaped artistic forms. Sculpture in Ivory Coast is profoundly marked by migrations, exchanges, and stylistic circulation, making any precise identification difficult in the absence of contextual information.

With regard to this mask, the Baule could legitimately claim the deeply set eyes anchored in hollowed sockets, while the Guro might be credited with the very elongated oval of the face and the extended nose. An attribution to the Guro nonetheless seems appropriate: their art often finds expression in a paring down of forms, perceptible in the stylization of the face.

The carved horns, beyond their zoomorphic dimension, constitute a recurring motif in certain works from this cultural area. This mask may thus be compared to a Baule *Kpwan Kple* or a Guro *Konon Buene*, two types that share the same formal tension. Numerous examples of these masks can be found in both museum and private collections, attesting to the circulation and stylistic richness of Ivorian art.





# 6

## **cimier *ci wara* bamana**
mali

Hauteur : 81 cm. (31⅞ in.)

€40,000-60,000
US$48,000-71,000

LEARN MORE

**provenance**

Collection Berthe (1914-2016) et Max (1905-1993) Kofler-Erni, Riehen, acquis avant 1968

Patrik Fröhlich, Zurich

Collection Marcel Nies, Anvers, acquis auprès de ce dernier en 2017

**exposition(s)**

Zurich, Kunsthaus Zürich, *Die Kunst von Schwarz-Afrika*, 31 octobre 1970 - 17 janvier 1971

La Haye, Kunstmuseum Den Haag, *Kunst uit Afrika. Rond de Niger-de machtige rivier*, 3 juillet - 5 septembre 1971

Lucerne, Hans Erni Museum - Verkehrshaus der Schweiz, *Mensch. Mythos. Maske*, 28 mai - 20 novembre 1988

Zurich, Rietberg Museum, *Bamana. Afrikanische Kunst aus Mali - Bamana. The Art of Existence in Mali*, 9 septembre - 9 décembre 2001

New York, Museum for African Art - The Africa Center, *Bamana. The Art of Existence in Mali - Bamana. Afrikanische Kunst aus Mali*, 13 septembre 2001 - 19 mai 2002

Milwaukee, Milwaukee Art Museum, *Bamana. The Art of Existence in Mali - Bamana. Afrikanische Kunst aus Mali*, 28 février - 11 mai 2003

Zurich, Galerie Patrik Fröhlich, *Nouvelles acquisitions. Collections suisses*, mars 2017

**publication(s)**

Wassing, R., *African Art. Its Background and Traditions*, New York, 1968, p. 234, n° 10

Wassing, R., *L'art de l'Afrique noire*, Paris, 1969, p. 242, n° 10

Leuzinger, E., *Die Kunst von Schwarz-Afrika*, Zurich, 1970, pp. 43 et 362, n° B8

Leuzinger, E., *The Art of Black Africa - Kunst uit Afrika. Rond de Niger-de machtige rivier*, La Haye, 1971, pp. 46 et 47, n° B8

Hainard, J., Homberger, L. et Jones, U., *Mensch. Mythos. Maske. Kunstwerke aus Afrika, Ozeanien, Mittel- und Südamerika, ethnographische Studien aus Afrika von Hans Erni*, Lucerne, 1988, p. 38, n° 10 (non ill.)

Colleyn, J.-P. *et al.*, *Bamana. The Art of Existence in Mali - Bamana. Afrikanische Kunst aus Mali*, New York, 2001, pp. 212 et 253, n° 190

Colleyn, J.-P. et Farell, L.A, « Bamana. The Art of Existence in Mali », *in African Arts*, Los Angeles, 2001, vol. 34, n° 4, pp. 30 et 31, n° 27









Les traditions orales attribuent à *Ci wara*, être mythique à la nature hybride à la fois humaine et animale, l'introduction de l'agriculture chez les Bamana. Les coiffes *Ci wara*, sculptées en hommage à cette figure fondatrice, associent les traits de l'antilope à ceux d'autres animaux. Les formes élancées de la tête, du cou, des oreilles et des cornes renvoient à l'antilope, tandis que la base de la sculpture évoque l'oryctérope. Les décors ajourés et les motifs géométriques confèrent à l'ensemble une grande richesse plastique, tout en accentuant l'impression de mouvement et de vitalité.

Les performances *Ci wara* accompagnent les travaux agricoles des paysans bamana, les encourageant durant le labeur des champs et célébrant leurs efforts lors du retour au village. Ces performances mettent systématiquement en scène une paire de coiffes. Les figures masculine et féminine *Ci wara* constituent une métaphore des forces élémentaires dont dépend l'humanité : le Soleil, principe actif et puissant, incarné par le mâle, et la Terre nourricière, associée à la figure féminine.

En 1984, Allen Wardwell identifie la production d'un atelier relevant d'un maître-sculpteur qu'il surnomme le « Maître de l'encolure volante ». Selon lui, certains cimiers bamana, comme notre exemplaire, présentent des caractéristiques formelles récurrentes : des cornes verticales allongées, infléchies à leur extrémité, des incisions spiralées, une ornementation frontale composée de bandes parallèles, des insertions métalliques au niveau des yeux ainsi qu'une encolure hérissée. Pour des œuvres comparables, voir l'exemplaire publié dans Falgayrettes-Leveau, C., *Masques*, Paris, 1995, p. 185, ainsi qu'un autre conservé au musée du quai Branly - Jacques Chirac (inv. n° X383613).

Oral traditions attribute to *Ci wara*, a mythical being of hybrid nature - both human and animal - the introduction of agriculture among the Bamana. *Ci wara* headdresses, carved in homage to this founding figure, combine antelope features with those of other animals. The elongated forms of the head, neck, ears, and horns refer to the antelope, while the base of the sculpture evokes the aardvark. Openwork decoration and geometric motifs endow the ensemble with great plastic richness, while accentuating the impression of movement and vitality.

*Ci wara* performances accompany the agricultural labors of Bamana farmers, encouraging them during work in the fields and celebrating their efforts upon their return to the village. These performances invariably stage a pair of headdresses. The male and female *Ci wara* figures constitute a metaphor for the elemental forces upon which humanity depends: the Sun, an active and powerful principle embodied by the male, and the nurturing Earth, associated with the female figure.

In 1984, Allen Wardwell identified the production of a workshop associated with a master sculptor whom he dubbed the “Master of the Flying Neck.” According to him, certain Bamana headdresses, such as the present example, display recurrent formal characteristics: elongated vertical horns bent at their tips, spiraling incisions, frontal ornamentation composed of parallel bands, metal inserts at the level of the eyes, and a bristling neck. For comparable works, see the example published in Falgayrettes-Leveau, C., *Masques*, Paris, 1995, p. 185, as well as another preserved in the musée du quai Branly - Jacques Chirac (inv. no. X383613).

# 7

## masque guro
côte d'ivoire

Hauteur : 34 cm. (13⅜ in.)

€25,000-35,000
US$30,000-41,000

LEARN MORE

**provenance**

Merton D. Simpson (1928-2013), New York (probablement)

Collection Ruth (1927-2026) et Ernst (1914-2002) Anspach, New York, acquis auprès de ce dernier *ca.* 1967

Michael Oliver, New York, acquis auprès de ces derniers

Collection Lynne et Robert Rubin (1934-2009), New York, acquis auprès de ce dernier le 2 décembre 1983

Transmis par descendance

Sotheby's, New York, *The Robert Rubin Collection of African Art*, 13 mai 2011, lot 24

Collection Marcel Nies, Anvers, acquis lors de cette vente

**exposition(s)**

New York, Museum of Primitive Art - The Metropolitan Museum of Art, *African Tribal Sculpture from the Collection of Ernst and Ruth Anspach*, 15 novembre 1967 - 4 février 1968

Bronxville, Sarah Lawrence College Art Gallery, *African Art from Nigeria and the Ivory Coast*, 6 - 25 avril 1983

**publication(s)**

Anspach, E. *et al.*, *African Tribal Sculpture from the Collection of Ernst and Ruth Anspach*, New York, 1967, p. 24

Burland, C., *Gods and Demons in Primitive Art*, Londres, 1973, pp. 155 et 190, n° 119

Listri, M., *Art of Africa - Afrikanische Kunst - Afrikaanse Kunst - Arte Africano*, Florence, 2011, p. 39









Dans l'art Gouro, les masques *Gu* sont traditionnellement présentés en couple avec leur pendant masculin, *Zamblé*. Ces masques jouent un rôle central dans les rituels et la vie sociale. *Gu* est représentée comme une femme d'une beauté parfaite : elle chante les louanges de son partenaire, danse avec grâce et dispose les pierres dans l'âtre des jeunes épouses, qu'elle protège de toute malveillance familiale. Si, à l'époque, les femmes interrogées considéraient ces pratiques comme purement esthétiques, certaines sources suggèrent que, par le passé, elles pouvaient symboliser des événements précis de l'histoire familiale ou servir à détourner les mauvais esprits.

Le présent masque se distingue par un visage inscrit dans un ovale délicatement resserré vers le menton. Les surfaces finement polies et les formes adoucies témoignent de la quête gouro d'une harmonie organique parfaite. Parmi les masques comparables, celui-ci se singularise par sa finesse exceptionnelle. Sous des paupières striées d'incisions, les yeux mi-clos confèrent un sentiment de recueillement. La bouche, aux lèvres fines et ourlées, dessine un second ovale à l'intérieur du visage, laissant apparaître de petites dents limées, caractéristique distinctive des femmes Gouro avant les années 1920.

La coiffure, organisée en chevrons et en tresses, accentue le raffinement général du masque. Autour du visage, les scarifications disposées avec régularité créent un effet rayonnant, conférant à la pièce une véritable aura. Le chignon, typique des femmes Gouro, est assemblé sur le sommet du crâne et orné d'une amulette *säba*. Cette dernière, décorée de quatre plaques et contenant des versets coraniques, supporte quatre nattes attachées. Ce soin minutieux, qui autrefois empêchait la jeune fille de porter de l'eau ou du bois sur sa tête, souligne son rang social élevé. Pour des exemplaires analogues, voir celui conservé au Royal Museum for Central Africa, à Tervuren (inv. n° EO.1975.66.1), ou ceux illustrés dans Fischer, E. et Homberger, L., *Die Kunst der Guro. Elfenbeinküste*, Zurich, p. 167.

In Guro art, *Gu* masks are traditionally presented as a pair alongside their male counterpart, *Zamble*. These masks play a central role in ritual practices and social life. *Gu* is depicted as a woman of ideal beauty: she sings the praises of her partner, dances with grace, and arranges the stones in the hearths of young wives, whom she protects from all forms of familial malevolence. While at the time the women questioned regarded these practices as purely aesthetic, certain sources suggest that in the past they may have symbolized specific events in family history or served to ward off malevolent spirits.

The present mask is distinguished by a face set within an oval delicately tapered toward the chin. Finely polished surfaces and softened forms attest to the Guro pursuit of perfect organic harmony. Among comparable masks, this example stands out for its exceptional refinement. Beneath eyelids striated with incised lines, the half-closed eyes convey a sense of introspection. The mouth, with its fine, well-defined lips, forms a second oval within the face, revealing small, filed teeth - a distinctive feature of Guro women prior to the 1920s.

The coiffure, arranged in chevrons and braids, enhances the overall elegance of the mask. Around the face, evenly distributed scarifications create a radiating effect, endowing the piece with a true aura. The chignon, characteristic of Guro women, is gathered at the crown of the head and adorned with a *säba* amulet. Decorated with four plaques and containing Qur'anic verses, this amulet supports four attached braids. Such meticulous care, which in the past prevented young women from carrying water or firewood on their heads, underscores their elevated social status. For comparable examples, see the mask held at the Royal Museum for Central Africa in Tervuren (inv. no. EO.1975.66.1), as well as those illustrated in Fischer, E. and Homberger, L., *Die Kunst der Guro. Elfenbeinküste*, Zürich, p. 167.

**8**

**bouchon de flûte iatmul**
région du moyen-sepik,
papouasie-nouvelle-guinée

Hauteur : 41 cm. (16⅛ in.)

€30,000-50,000
US$36,000-59,000

LEARN MORE

**provenance**

Collection Clarke Hawthorne Staples (1932-2010), Expédition du Brigantine Yankee, acquis *ca.* 1956

Collection privée, États-Unis

John Giltsoff (1947-2014), Gérone-Bruxelles, acquis auprès de cette dernière en 2010

Collection Marcel Nies, Anvers, acquis auprès de ce dernier en 2011

**exposition(s)**

Bruxelles, Ancienne Nonciature, Galerie Didier Claes, BRUNEAF - Brussels Non European Art Fair. 25e édition, *Uzuri Wa Dunia. Belgian Treasures*, 10 - 14 juin 2015

**publication(s)**

Giltsoff, J., *Giltsoff*, Bruxelles, 2010, pp. 18 et 19

Claes, D., Deletaille, L. *et al.*, *Uzuri Wa Dunia. Belgian Treasures*, Bruxelles, 2015, pp. 198 et 199









Les bouchons de flûte iatmul, tels que celui-ci, sont de petits objets rituels associés aux flûtes sacrées en bambou conservées dans la maison cérémonielle des hommes (*haus tambaran*). Utilisés pour sceller les extrémités des flûtes, ils remplissaient une fonction à la fois pratique et symbolique, en contenant et régulant le pouvoir spirituel que l'on croyait habiter l'instrument. Les flûtes étaient considérées comme donnant voix aux ancêtres ou aux esprits, et le bouchon, souvent sculpté de figures ancestrales ou de motifs totémiques, représentait ou protégeait cette présence lorsque la flûte n'était pas utilisée. Réservés aux hommes initiés, les bouchons de flûte faisaient partie d'un système plus large de rituel masculin secret et de médiation ancestrale, fonctionnant comme des intermédiaires actifs entre le monde humain et celui des esprits.

Pour cet ancien exemplaire, la figure humaine affiche des caractéristiques iatmul distinctives, proches de celles généralement associées aux masques *mvai*. Alors que d'autres ornements sacrés de flûte iatmul combinent souvent des éléments de masque *mvai* avec des représentations d'animaux mythiques, cette œuvre met l'accent uniquement sur la figure humaine, de manière particulièrement sensible et raffinée. Ce choix artistique délibéré le distingue des autres exemples connus.

Iatmul flute stoppers like our present lot are small ritual objects associated with sacred bamboo flutes kept in the men's ceremonial house (*haus tambaran*). Used to seal the ends of the flutes, they served both a practical function and a symbolic role, containing and regulating the spiritual power believed to inhabit the instrument. The flutes were understood to give voice to ancestral or spirit beings, and the stopper, often carved with ancestral figures or totemic imagery, represented or guarded this presence when the flute was not in use. Restricted to initiated men, flute stoppers formed part of a broader system of male ritual secrecy and ancestral mediation, functioning as active intermediaries between the human and spirit worlds.

In the present example, an early piece, the human figure displays distinctive Iatmul characteristics closely aligned with the features typically associated with *mvai* masks. While other Iatmul sacred flute ornaments often combine *mvai* mask elements with representations of mythical animals, this work emphasizes the human figure alone in a particularly sensitive and refined manner. This deliberate artistic choice distinguishes it from other known examples.

# 9

## masque bété-guro « maître de gonaté »
côte d'ivoire

*Soclé par Kichizô Inagaki (1876-1951), à Paris*

Hauteur : 32 cm. (12⅝ in.)

€200,000-300,000
US$240,000-350,000

LEARN MORE

CLICK OR SCAN
FOR 360 VIEW



**provenance**

Paul Guillaume (1891-1934), Paris, acquis *ca.* 1923

Collection privée, États-Unis

Samir Borro, Bruxelles

Collection privée, Europe, acquis auprès de ce dernier

Christie's, Paris, 11 décembre 2007, lot 31

Lucien van de Velde, Anvers

Collection Marcel Nies, Anvers, acquis auprès de ce dernier en 2008

**publication(s)**

Fischer, E., Homberger, L. *et al.*, *Les maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire - Afrikanische Meister. Kunst der Elfenbeinküste*, Zurich, 2014, p. 38, n° 30

**exposition(s)**

New York, The Whitney Studio Club, *Recent Paintings by Pablo Picasso and Negro Sculpture*, 1923

Zurich, Rietberg Museum, *Afrikanische Meister. Kunst der Elfenbeinküste - Les maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire*, 14 février - 1er juin 2014

Bonn, Bundeskunsthalle, *Afrikanische Meister. Kunst der Elfenbeinküste - Les maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire*, 28 juin - 5 octobre 2014

Amsterdam, De Nieuwe Kerk, *Afrikanische Meister. Kunst der Elfenbeinküste - Les maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire*, 25 octobre 2014 - 15 février 2015

Paris, Musée du quai Branly - Jacques Chirac, *Les maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire - Afrikanische Meister. Kunst der Elfenbeinküste*, 13 avril - 26 juillet 2015

▼ Vue de l'exposition *Recent Paintings by Pablo Picasso and Negro Sculpture* au Whitney Studio Club à New York en 1923. ©Charles Sheeler's estate.











Cette œuvre constitue le premier témoin jamais exposé d'un ensemble aussi restreint qu'illustre : celui des masques du « Maître de Gonaté ». Elle apparait sur l'une des six photographies prises en 1923 par l'artiste Charles Sheeler, documentant *Recent Paintings by Pablo Picasso and Negro Sculpture*, au Whitney Studio (New York). Ses fondatrices, la mécène Gertrude Whitney et Juliana Force, avaient invité Marius de Zayas à organiser, pour l'institution, une exposition qu'il dédia à la mise en regard de toiles cubistes de Picasso avec des sculptures de Côte d'Ivoire et du Gabon. Celle-ci fut saluée, par le magazine *The Arts*, comme l'une des « plus parfaitement agencées jamais organisées à New York »[1], et Whitney qualifia l'évènement d'« immense succès, d'une grande distinction »[2]. Les œuvres africaines - dont ce masque - provenaient toutes de Paul Guillaume[3].

Figure tutélaire des arts d'Afrique, Paul Guillaume fut un fervent promoteur de l'œuvre du « Maître de Gonaté ». Sur six masques connus du Maître, trois, identifiés par Eberhard Fischer et Lorenz Homberger lors de l'exposition *Die Kunst der Guro, Elfenbeinküste* (Zurich, Rietberg Museum, 1985) sont aujourd'hui conservés dans des musées zurichois. Les trois autres répertoriés, demeurés en mains privées, passèrent de manière avérée, dans les années 1920, entre les mains de Paul Guillaume : un premier, entré dans la collection Haviland-d'Albis en 1927 (Pingaud, M. et Sabran, M. de, « Sous le sceau du marchand Paul Guillaume », *in Tribal Art Magazine*, Arquennes, printemps 2026, n° 119), un deuxième, publié en 1923 dans son article « L'art nègre », paru dans *L'an neuf* (New York, Sotheby's, 16 mai 2013, lot 90), et le présent masque, qu'il prêta la même année au Whitney Studio.

Au sommet de l'art Bété-Guro se placent les masques de deux Maîtres aux esthétiques sensiblement contrastées : ceux dits « de Tzara », à l'expressionnisme marqué, et ceux « de Gonaté », empreint d'un naturalisme remarquable. Nom de convention, le « Maître de Gonaté » désigne en réalité à minima deux artistes autonomes : l'un, auteur d'un chef-d'œuvre unique, le masque de la collection Haviland-d'Albis, à la sophistication hautement singulière ; l'autre dont l'œuvre, plus formalisé, trouve ici son interprétation la plus personnelle. De son canon relèvent le front surdimensionné, parcouru d'une nervure médiane dont le relief se fond dans une arête nasale à section triangulaire, et la bouche entrouverte accompagnant le mouvement du menton projeté vers l'avant. Dans la force et la sensibilité du geste, ce masque s'apparente en particulier à ceux conservés au Rietberg Museum (inv. n° RAF 500 et RAF 507).
S'y ajoute l'éminente individualité du portrait. Outre les scarifications temporales - détail exclusif à notre connaissance -, il se distingue par le modelé souple des paupières qui, contrastant avec le minimalisme du « loup », en intensifie la prégnance, et le - rare - motif ponctuant le philtrum, qui surligne la délicatesse de la lèvre ourlée.
Les nuances de la patine sombre magnifient la gravité et la présence du visage, dont l'autorité sculpturale fait de ce masque l'un des témoins majeurs de l'art du « Maître de Gonaté ».

[1] Robb, W. *et al.*, « The Exhibitions. Picasso at the Whitney Galleries », *in The Arts*, New York, mai 1923, pp. 364 et 365.
[2] Berman, A., *Rebels on Eighth Street. Juliana Force and the Whitney Museum of American Art*, New York, 1990, p. 191.
[3] Biro, Y., « African Art, New York, and the Avant-Garde », *in African Arts*, Los Angeles, été 2013, vol. 46, n° 2, p. 94.

This work constitutes the first example ever exhibited of a group as limited in number as it is illustrious: that of the masks of the "Master of Gonate". It appears in one of the six photographs taken in 1923 by the artist Charles Sheeler, documenting *Recent Paintings by Pablo Picasso and Negro Sculpture*, at the Whitney Studio (New York). Its founders, the patron Gertrude Whitney and Juliana Force, invited Marius de Zayas to organize an exhibition for the institution, which he devoted to juxtaposing Picasso's Cubist paintings with sculptures from Ivory Coast and Gabon. The show was hailed by *The Arts* magazine as one of the "most perfectly arranged ever organized in New York"[1], and Whitney herself described the event as an "immense success, of great distinction"[2]. The African works - including this mask - all came from the collection of Paul Guillaume[3].

A seminal figure in the field of African art, Paul Guillaume was an ardent promoter of the work of the "Master of Gonate". Of the six masks attributed to this Master, three - identified by Eberhard Fischer and Lorenz Homberger at the exhibition *Die Kunst der Guro, Elfenbeinküste* (Zürich, Rietberg Museum, 1985) - are now housed in Zürich museums. The three others recorded, which have remained in private hands, demonstrably passed through Paul Guillaume's collection in the 1920s: a first, which entered the Haviland-d'Albis collection in 1927 (Pingaud, M. and Sabran, M. de, « Sous le sceau du marchand Paul Guillaume », *in Tribal Art Magazine*, Arquennes, Spring 2026, no. 119); a second, published in 1923 in his article "L'art nègre", which appeared in *L'an neuf* (New York, Sotheby's, 16 May 2013, lot 90); and the present mask, which he lent in the same year to the Whitney Studio.

At the summit of Bete-Guro art stand the masks of two Masters whose aesthetics are markedly contrasted: those known as the "Tzara" masks, characterized by a pronounced expressionism, and those of "Gonate", imbued with a remarkable naturalism. A conventional appellation, the "Master of Gonate" in fact designates at least two autonomous artists: one, the author of a single masterpiece - the mask from the Haviland-d'Albis collection - of highly singular sophistication; the other, whose more formalized œuvre finds here its most personal interpretation. Hallmarks of his canon include the oversized forehead, traversed by a median ridge whose relief merges into a triangular-section nasal ridge, and the slightly open mouth accompanying the forward projection of the chin. In the force and sensitivity of its carving, this mask is particularly comparable to those preserved at the Rietberg Museum (inv. no. RAF 500 and RAF 507). Added to this is the eminent individuality of the portrait. Beyond the temporal scarifications - an exclusive detail to our knowledge - it is distinguished by the supple modeling of the eyelids which, in contrast to the minimalism of the facial "mask", heightens its visual impact, and by the rare motif punctuating the philtrum, which underscores the delicacy of the contoured lip. The nuances of the dark patina magnify the gravity and presence of the face, whose sculptural authority makes this mask one of the major testimonies to the art of the "Master of Gonate".

[1] Robb, W. *et al.*, "The Exhibitions. Picasso at the Whitney Galleries", *in The Arts*, New York, May 1923, pp. 364 and 365.
[2] Berman, A., *Rebels on Eighth Street. Juliana Force and the Whitney Museum of American Art*, New York, 1990, p. 191.
[3] Biro, Y., "African Art, New York, and the Avant-Garde", *in African Arts*, Los Angeles, Summer 2013, vol. 46, no. 2, p. 94.





**10**

## statue lélé
### république démocratique du congo

Hauteur : 37 cm. (14½ in.)

€4,000-6,000
US$4,800-7,100

LEARN MORE

**provenance**

Collection Gilberte (1925-2017) et John (*-1987)
Lens-Ghesquière, Anvers

Collection Marcel Nies, acquis auprès de ces derniers en 2010

Le charme de cet objet réside, sur le plan typologique, dans son extrême rareté, et, sur le plan esthétique, dans son esprit résolument moderniste, évoquant une sensibilité proche de celle de Giacometti. Seuls quelques exemplaires comparables sont aujourd'hui connus dans des collections publiques et privées ; la plupart ont été identifiés comme des manches d'herminette, une fonction qui peut également être attribuée à l'exemplaire présenté ici.

Un exemple apparenté, attribué aux Lélé et conservé dans les collections du Royal Museum for Central Africa à Tervuren (inv. n° EO.1960.2.9), présente une courbure du torse comparable, bien que son exécution soit sensiblement moins aboutie que celle de notre pièce. Une autre œuvre étroitement liée est une herminette provenant de la collection Marc Felix, proche par son style général mais se distinguant par le traitement de la coiffure et du corps, tout comme un autre exemplaire conservé au British Museum. Le sceptre présenté ici se démarque toutefois nettement de ces comparaisons par la maîtrise de sa sculpture et, surtout, par le traitement singulier de la coiffure, figurée sous la forme d'une unique tresse allongée dans le dos, alors que les autres exemples connus présentent des tresses doubles.

The charm of this small object lies, in terms of typology, in its extreme rarity, and in aesthetic terms in its strikingly modernist spirit, echoing a Giacometti-esque sensibility. Only a handful of comparable works are known in public and private collections, most of which have been classified as adze handles, a function that may also be attributed to the present lot.

A related example, attributed to the Lele people and held in the collection of the Royal Museum for Central Africa, Tervuren (inv. no. EO.1960.2.9), displays a comparable curvature of the torso, though it is noticeably less refined than the present piece. Another closely related work is an adze from the Marc Felix collection, similar in overall style but differing in the treatment of the coiffure and body, as is a further example in the British Museum. The present figure, however, stands distinctly apart from these comparanda owing to the accomplished quality of its carving and, most notably, to the unique treatment of the coiffure, rendered here as a single elongated plait at the back, whereas the other known examples feature double plaits.





# 11

## masque dan
côte d'ivoire

Hauteur : 15.5 cm. (6⅛ in.)

€4,000-6,000
US$4,800-7,100

LEARN MORE

**provenance**

Pieter Jan (Leo) Vandenhoute (1913-1978), Mission en Côte d'Ivoire de l'Université de Gand et du Museum Vleeshuis, acquis *ca.* 1938-1939

Collection privée, Italie

Mariette (1934-2012) et Lucien van de Velde, Anvers, acquis auprès de cette dernière entre 1968 et 1985

Collection Mariette Henau (1934-2012), Anvers

Collection Marcel Nies, Anvers, acquis auprès de cette dernière en 2001

**exposition(s)**

Gand, MSK - Museum voor Schone Kunsten Gent, *Ars Exotica*, 7 septembre - 30 octobre 1950

Bruxelles, BOZAR - Palais des Beaux-Arts, *Utotombo. L'art d'Afrique noire dans les collections privées belges - Utotombo. Kunst uit Zwart-Afrika in Belgisch privé-bezit*, 25 mars - 5 juin 1988

Anvers, Etnographic Museum - MAS Museum aan de Stroom, *Frans M. Olbrechts in Search of Art in Africa - Frans M. Olbrechts. Op Zoek naar Kunst in Afrika*, 7 décembre 2001 - 31 mars 2002

**publication(s)**

Olbrechts, F., *Ars Exotica*, Gand, 1950, p. 23, n° 90 (non ill.)

Bruyninx, E., *L'art du laiton chez les Dan et les Guéré-Wobé de la région du Haut-Cavally (Côte d'Ivoire - Libéria)*, Gand, 1986, p. 271, n° 78

Debbaut, J., Heusch, L. de *et al.*, *Utotombo. L'art d'Afrique noire dans les collections privées belges - Utotombo. Kunst uit Zwart-Afrika in Belgisch privé-bezit*, Bruxelles, 1988, pp. 149 et 276, n° 63

Schaedler, K.-F. *et al.*, *Earth and Ore. 2500 Years of African Art in Terra-cotta and Metal*, Eurasburg, 1997, pp. 19 et 345, n° 7

Petridis, C. *et al.*, *Frans M. Olbrechts (1899-1958). In Search of Art in Africa - Frans M. Olbrechts (1899-1958). Op Zoek naar Kunst in Afrika*, Anvers, 2001, p. 269, n° 104

Cette pièce, réalisée selon la technique de la cire perdue, fut rapportée de Danané par l'expédition menée en Côte d'Ivoire en 1938-1939 par la Rijksuniversiteit de Gand et le Vleeshuismuseum d'Anvers. Elle semble cependant provenir de la région de la sous-tribu Koulimé. Sa morphologie présente des traits caractéristiques de la variété libérienne du style dan méridional. Le contour du masque, orné de bandelettes et de demi-spirales, est perforé, et le front porte un tatouage en relief. Les yeux sont représentés par de fines fentes horizontales, de petites oreilles inclinées sont finement sculptées, le nez est effilé et la bouche, légèrement proéminente, laisse apparaître quatre dents. L'ensemble de la surface extérieure a été délicatement martelé[1].

La fonction précise de ce petit masque métallique demeure inconnue. Il semble néanmoins que son usage se rapproche de celui du masque miniature en bois, le *nyonkula*, parfois désigné sous le nom de masque-passeport ou de masque de sacrifice. Porté en permanence par son propriétaire et régulièrement honoré par des offrandes, ce type de masque pouvait être destiné à un individu ou à une famille entière. Il servait alors d'amulette, dissimulé parmi les vêtements, et était consulté lors d'occasions importantes. Accompagné d'un petit sac contenant des ingrédients dits « magiques », il pouvait également être conservé dans la maison afin de protéger ses occupants contre les calamités[2].

[1] Debbaut, J., Heusch, L. de *et al.*, *Utotombo. L'art d'Afrique noire dans les collections privées belges*, Bruxelles, 1988, p. 276.
[2] Petridis, C., *Frans M. Olbrechts (1899-1958). In Search of Art in Africa*, Anvers, 2001, p. 269.

This object, produced using the lost-wax casting technique, was brought back from Danané by the expedition conducted in Ivory Coast in 1938-1939 by the Rijksuniversiteit of Ghent and the Vleeshuismuseum of Antwerp. It nevertheless appears to originate from the region of the Koulimé sub-tribe. Its morphology displays features characteristic of the Liberian variant of the southern Dan style. The outline of the mask, decorated with strips and half-spiral motifs, is pierced, and the forehead bears a raised tattoo. The eyes are rendered as fine horizontal slits; small, slightly inclined ears are delicately carved; the nose is slender; and the slightly protruding mouth reveals four teeth. The entire outer surface has been delicately hammered[1].

The precise function of this small metal mask remains unknown. However, its use appears to be comparable to that of the miniature wooden mask known as *nyonkula*, sometimes referred to as a passport mask or sacrificial mask. Worn continuously by its owner and regularly honored with offerings, this type of mask could be intended for an individual or for an entire family. It then served as an amulet, concealed among garments, and was consulted on important occasions. Accompanied by a small pouch containing so-called "magical" ingredients, it could also be kept within the household to protect its occupants from calamities[2].

[1] Debbaut, J., Heusch, L. de *et al.*, *Utotombo. L'art d'Afrique noire dans les collections privées belges*, Brussels, 1988, p. 276.
[2] Petridis, C., *Frans M. Olbrechts (1899-1958). In Search of Art in Africa*, Antwerp, 2001, p. 269.





**12**

## couple de statues baulé
### côte d'ivoire

Hauteurs : 36 et 43 cm. (14⅛ and 16⅞ in.)

€40,000-60,000
US$48,000-71,000

LEARN MORE

**provenance**

Leonard Kahan, New York

Morton Dimondstein (1920-2000), Los Angeles, acquis auprès de ce dernier en 1977 (inv. n° M112)

Joshua Dimondstein, Los Angeles

Collection Marcel Nies, Anvers, acquis auprès de ce dernier en 2007

**exposition(s)**

New York, Tribal Arts Gallery, *Two. Aspects of the Doubled Image in African Art*, 11 décembre 1975 - 28 février 1976

Washington, National Museum of African Art - Smithsonian Institution, *Icons. Ideals and Power in the Art of Africa*, 25 octobre 1989 - 3 septembre 1990

Los Angeles, Fowler Museum at UCLA, *The Self and the Other. Personhood and Images Among the Baule, Côte d'Ivoire*, 2 octobre 1994 - 9 avril 1995

New York, The Seventh Regiment Armory - Park Avenue Armory, Galerie Dimondstein, *The New York International Show. Fine Art of Native Cultures. Tribal Antiques. 7e édition*, 20 - 23 mai 2001

**publication(s)**

Scheinberg, A., *Two. Aspects of the Doubled Image in African Art*, New York, 1975, p. 20, n° 13

Cole, H., *Icons. Ideals and Power in the Art of Africa*, Washington, 1989, pp. 162 et 187, n° 190

Ravenhill, P., « The Self and the Other. Personhood and Images Among the Baule, Côte d'Ivoire », *in Monograph Series*, Los Angeles, 1994, n° 28, pp. 28 et 29, n° 25 et 26

Caskey, E. et Lees, B., *The New York International Show. Fine Art of Native Cultures. Tribal Antiques. 7e édition*, New York, 2001

Arthur, A. *et al.*, « Publicité Galerie Dimondstein - Dimonstein Gallery advertisement », *in Tribal Arts Guide*, San Francisco, 2006, vol. 4, p. 7









Les peuples baoulé sculptent deux grands types de figures anthropomorphes. Les premières, appelées « époux spirituels », représentent le conjoint que chaque individu possédait dans l'autre monde avant sa naissance ; elles peuvent être masculines (*Blolo Bian*) ou féminines (*Blolo Bla*). Les secondes, moins nombreuses, sont destinées aux esprits de la nature (*Asye Usu*), qui possèdent ou accompagnent une personne et perturbent son existence jusqu'à ce qu'un autel leur soit consacré et qu'un culte privé soit instauré.

Les figures de divination constituent un lien privilégié avec ce monde invisible et représentent un élément essentiel de l'exercice des *Komien*, devins baoulé choisis par les esprits comme médiums chargés de transmettre des révélations fondamentales sur la condition humaine. Le couple présenté ici relève clairement de cette seconde catégorie. Ces figures représentent ainsi des hommes et des femmes idéalisés dans la force de l'âge. Elles servent à attirer les esprits indisciplinés hors de leur demeure dans la brousse afin de les conduire au village et de les intégrer à l'ordre social. Il est rare qu'un couple ait été conservé dans son intégrité, car, au fil du temps et des échanges commerciaux, les figures étaient le plus souvent séparées.

L'élégance stylistique de ce couple suggère une commande émanant d'un devin baoulé de haut rang, désireux de rendre hommage à l'esprit concerné et d'en capter la bienveillance. Les lignes élégantes des visages mettent en valeur la précision des traits et la complexité des coiffures. Les scarifications tout comme le traitement des visages, caractérisés par des bouches pincées et des mentons légèrement relevés, témoignent pleinement des canons baoulé. Par l'harmonie de ses proportions et la retenue de son expression, le couple présenté ici incarne de manière particulièrement aboutie l'idéal recherché dans les figures *Asye Usu*. Les figures sont élancées, dotées de longs torses et de jambes musclées. Les yeux mi-clos, elles adoptent une même attitude méditative, empreinte de sagesse et de recueillement, que souligne la figure masculine tenant sa barbe et assise sur un tabouret *Fa Bia*. Contrairement à de nombreuses figures baoulé dont les bras sont rattachés au volume du corps, ceux de cette paire adoptent une posture puissante et occupent un espace distinct de celui du corps. Les parures corporelles, colliers de perles disposés autour du cou, revêtent une importance particulière, car elles confèrent aux *Asye Usu*, esprits réputés sauvages et perturbateurs, les attributs culturellement valorisés de la civilisation. Ce couple, rare dans le corpus, témoigne de la maîtrise de l'artiste.

The Baule peoples sculpt two major types of anthropomorphic figures. The first, known as "spiritual spouses", represent the partner each individual possessed in the other world prior to birth; they may be male (*Blolo Bian*) or female (*Blolo Bla*). The second type, less numerous, is intended for nature spirits (*Asye Usu*), which possess or accompany an individual and disrupt their existence until an altar is dedicated to them and a private cult is established.

Divination figures constitute a privileged link with this invisible world and represent an essential element in the practice of the *Komien*, Baule diviners chosen by the spirits as mediums responsible for conveying fundamental revelations concerning the human condition. The couple presented here clearly belongs to this second category. These figures thus represent idealized men and women in the prime of life. They serve to draw unruly spirits out of their dwelling in the bush in order to lead them to the village and integrate them into the social order. It is rare for a couple to have been preserved intact, as over time and through commercial exchanges the figures were most often separated.

The stylistic elegance of this couple suggests a commission by a high-ranking Baule diviner, eager to pay homage to the spirit concerned and to secure its benevolence. The elegant lines of the faces highlight the precision of the features and the complexity of the hairstyles. The scarifications, as well as the treatment of the faces - characterized by pursed mouths and slightly raised chins - fully reflect Baule canons. Through the harmony of its proportions and the restraint of its expression, the couple presented here embodies in a particularly accomplished manner the ideal sought in *Asye Usu* figures. The figures are slender, with long torsos and muscular legs. With half-closed eyes, they adopt the same meditative attitude, imbued with wisdom and contemplation, emphasized by the male figure holding his beard and seated on a *Fa Bia* stool. Unlike many Baule figures where the arms are attached to the volume of their bodies, the present pair's arms take a powerful posture and occupy their own space separated from their bodies. The bodily adornments - beaded necklaces arranged around the neck - are of particular importance, as they bestow upon the *Asye Usu*, spirits reputed to be wild and disruptive, the culturally valued attributes of civilization. This couple, rare within the corpus, bears witness to the artist's mastery.

# 13

## masque boiken
région du bas-sepik
papouasie-nouvelle-guinée

Hauteur : 54 cm. (21¼ in.)

€10,000-15,000
US$12,000-18,000

LEARN MORE

**provenance**

Arthur (Johannes Otto Jansen) Speyer III (1922-2007), Berlin

Ludwig Bretschneider (1909-1987), Munich

Collection Marcia (1938-2019) et John Friede, New York

Collection privée, Canada, acquis auprès de ces derniers

Christies, Paris, 19 juin 2014, lot 108

Martin Doustar, Paris

Collection Marcel Nies, Anvers, acquis auprès de ce dernier en 2015

**exposition(s)**

Paris, Saint-Germain-des-Prés, *Parcours des Mondes. 14e édition*, 9 - 13 septembre 2015

Turnhout, Cultuurhuis de Warande, *Hybrids. Composite Creatures from Fables, Myths and Legends - Hybriden. Samengestelde wezens uit fabels, mythen en legenden*, 9 juin - 17 novembre 2024

**publication(s)**

Friede, J., *New Guinea Art. Masterpieces from the Jolika Collection of Marcia and John Friede*, Milan, 2005, vol. 1 et 2, pp. 55 et 87, n° 29

Doustar, M., *Masken*, Paris, 2015, n° 20

Herreman, F., Huet, L. et Liekens, T., *Hybrids. Composite Creatures from Fables, Myths and Legends - Hybriden. Samengestelde wezens uit fabels, mythen en legenden*, Turnhout, 2024, p. 204

Comme les deux autres masques papous de la collection Marcel Nies, celui-ci appartient également à la catégorie des masques d'esprit et peut être attribué à l'aire culturelle du Bas-Sepik. Dans une note relative à ce masque provenant de l'ancienne collection de l'anthropologue et collectionneur allemand Arthur Speyer, John Friede écrivait, au moment de la publication de la Collection Jolika, largement considérée comme la plus grande collection d'art de Papouasie-Nouvelle-Guinée jamais réunie : « L'esprit masculin *barak* est habituellement représenté sur la côte à l'ouest du Sepik avec un long nez pointu. L'image présente de nombreuses variations, et ce vieux masque constitue une version insulaire. Les fichiers photographiques de la Goldwater Library au Metropolitan Museum of Art, New York, incluent un masque très similaire (NG-13, J-2) conservé au Museum für Völkerkunde de Francfort. » (Friede, J. *et al.*, *New Guinea Art. Masterpieces from the Jolika Collection of Marcia and John Friede*, Milan, 2005, vol. 2, p. 87, n° 29)

Dans cet exemplaire, sont particulièrement remarquables, le profil tendu presque nerveux, le nez puissamment dynamique et sculpturalement articulé, ainsi que la peinture faciale vive, aux tons blancs et rouges, avec des traces de pigment bleu - autant de caractéristiques propres aux premiers et plus accomplis exemples de ce type.

Like the other two Papuan masks from the Marcel Nies collection, the present example likewise belongs to the category of spirit masks and may be attributed to the cultural area of the Lower Sepik River. In a note concerning this mask from the former collection of German anthropologist and collector Arthur Speyer, John Friede wrote, at the time of publication of the Jolika Collection, widely regarded as the largest collection of art from Papua New Guinea ever assembled: "The male *barak* spirit is customarily portrayed on the coast west of the Sepik with a long-pointed nose. The image has many variations, and this old mask represents an island version. The Goldwater Library photo files at the Metropolitan Museum of Art, New York, include a very similar mask (NG-13, J-2) in the Museum für Völkerkunde, Frankfurt." (Friede, J. *et al.*, *New Guinea Art. Masterpieces from the Jolika Collection of Marcia and John Friede*, Milan, 2005, vol. 2, p. 87, no. 29)

Particularly striking in the present example are the tense, almost nervous profile, the powerfully dynamic and sculpturally articulated nose, and the vivid facial painting in white and red tones, with traces of blue pigment - features characteristic of the earliest and most accomplished examples of this type.





# 14

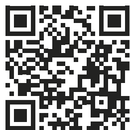
## coupe kuba
république démocratique du congo

Hauteur : 23 cm. (9 in.)

€50,000-70,000
US$60,000-83,000

LEARN MORE

CLICK OR SCAN
FOR 360 VIEW



**provenance**

Collection Joseph-Hans (Jo) Christiaens, Bruxelles, acquis *ca.* 1968

Sotheby's, Paris, 22 juin 2016, lot 53

Collection Marcel Nies, Anvers, acquis lors de cette vente

**exposition(s)**

Bruxelles, Crédit Communal, *Art kuba*, 3 octobre - 1er décembre 1986

Bruxelles, BOZAR - Palais des Beaux-Arts, *Utotombo. L'art d'Afrique noire dans les collections privées belges - Utotombo. Kunst uit Zwart-Afrika in Belgisch privé-bezit*, 25 mars - 5 juin 1988

**publication(s)**

Meurant, G., *Art kuba*, Bruxelles, 1986, p. 11, n° 50

Debbaut, J., Heusch, L. de *et al.*, *Utotombo. L'art d'Afrique noire dans les collections privées belges - Utotombo. Kunst uit Zwart-Afrika in Belgisch privé-bezit*, Bruxelles, 1988, p. 223, n° 202









Les coupes de ce type étaient utilisées pour boire du vin de palme extrait du palmier raphia, la boisson la plus consommée dans le royaume Kuba. Le roi Kuba possédait une vaste collection d'exemplaires finement décorés, tandis que d'autres étaient réservés aux chefs et aux notables et jouaient un rôle actif dans la compétition constante pour le pouvoir et le prestige. Les artistes faisaient preuve d'une habileté exceptionnelle pour créer des récipients frappants, ornés de motifs géométriques ou sculptés sous la forme de tambours, de têtes et, parfois, de figures humaines. Les coupes les plus prestigieuses étaient produites dans les ateliers royaux.

La caractéristique la plus extraordinaire de cette coupe réside dans sa conception intégrale en tant que figure humaine, une approche particulièrement rare qui permet d'apprécier l'objet au-delà de sa fonction utilitaire en tant que sculpture autonome. Réalisée avec une sensibilité et une maîtrise technique remarquables, cette coupe Kuba représente une figure féminine au corps fortement stylisé. Le sculpteur a délibérément mis l'accent sur la tête, qui domine le torse dépourvu de mains, rendant les traits du visage dans un détail minutieux, y compris les motifs complexes de scarification, tout en accentuant le ventre et les pieds. L'inventivité de la composition et la qualité élevée de la sculpture suggèrent que cette coupe faisait autrefois partie des insignes d'un noble de haut rang du royaume Kuba.

Cette œuvre magnifique a été sélectionnée pour *Utotombo*, une importante exposition d'art africain organisée au Palais des Beaux-Arts (BOZAR) à Bruxelles, de mars à juin 1988. L'exposition présentait une sélection exceptionnelle d'œuvres provenant presque exclusivement de collections privées belges, après une enquête approfondie auprès des collectionneurs et des objets. Son titre dérive d'un terme chokwé signifiant un objet finement réalisé, exécuté avec soin, habileté et sensibilité artistique, reflétant l'accent mis par l'exposition sur l'excellence esthétique et le savoir-faire. Rassemblant des œuvres provenant de l'Afrique de l'Ouest, Centrale et Australe, *Utotombo* a marqué un moment important dans l'appréciation de l'art africain en Europe. Seules quelques œuvres comparables s'approchent de cette coupe, notamment une version simplifiée dans la collection du Völkerkunde Museum de Munich (inv. n° 18-22-1) ; une autre au Statens Etnografiska Museum (inv. n° 1891.02.0070) ; et un troisième exemple au Royal Museum for Central Africa de Tervuren (inv. n° EO.0.0.18794).

Cups of this type were used for drinking palm wine extracted from the raffia palm, the most widely consumed beverage in the Kuba Kingdom. The Kuba king possessed an extensive collection of finely decorated examples, while others were reserved for chiefs and notables and played an active role in the ongoing competition for power and prestige. Artists employed exceptional skill to create striking vessels adorned with geometric patterns or carved in the form of drums, heads, and occasionally human figures. The most prestigious cups were produced in royal workshops.

The most extraordinary feature of the present cup lies in its complete conception as a human figure, a particularly rare approach that allows the object to be appreciated beyond its utilitarian function as a self-standing sculpture. Executed with remarkable sensitivity and technical mastery, this Kuba cup depicts a female figure with a highly stylized body. The sculptor deliberately emphasized the head, which dominates the handless torso, rendering the facial features in minute detail, including complex scarification patterns, as well as accentuating the belly and feet. The inventiveness of the composition and the high quality of the carving suggest that this cup once formed part of the regalia of a high-ranking Kuba nobleman.

This magnificent work was selected for *Utotombo*, a major exhibition of African art held at the Centre for Fine Arts (BOZAR) in Brussels from March to June 1988. The exhibition presented an exceptional selection of works drawn almost entirely from Belgian private collections, following an extensive survey of collectors and objects. Its title derives from a Chokwe term meaning a finely made object, executed with care, skill, and artistic sensitivity, reflecting the exhibition's focus on aesthetic excellence and craftsmanship. Bringing together works from across West, Central, and Southern Africa, *Utotombo* marked an important moment in the appreciation of African art in Europe. Only a few comparable works approach the present example, including a simpler version in the collection of the Völkerkunde Museum, Munich (inv. no. 18-22-1); another in the Statens Etnografiska Museum (inv. no. 1891.02.0070); and a further example in the Royal Museum for Central Africa, Tervuren (inv. no. EO.0.0.18794).

15

## masque sénufo
côte d'ivoire

Hauteur : 39 cm. (15⅜ in.)

€20,000-30,000
US$24,000-35,000

LEARN MORE

**provenance**
Emil Storrer (1917-1989), Zurich (probablement)
Collection Morris J. Pinto (1925-2009), Paris
Sotheby's, Londres, *African, oceanic and pre-columbian art from the Pinto Collection*, 9 mai 1977, lot 112
Collection Clayre (Hulsh) et Jay Haft, New York
Christie's, New York, *The Collection of Clayre and Jay Haft*, 18 mai 1993, lot 119
Collection privée, États-Unis
Sotheby's, New York, 14 novembre 1995, lot 240
Christine Valluet et Yann Ferrandin, Paris
Collection Lionel Sergent (1948-2009), Nîmes
Sotheby's, Paris, 30 novembre 2010, lot 105
Collection Marcel Nies, Anvers, acquis lors de cette vente

À la rareté exceptionnelle de l'iconographie fait écho l'une des expressions les plus accomplies de l'art sénufo, incarnée par les masques communément désignés sous le vocable de *Kpeliye'e*. Ces œuvres de petites dimensions, d'une facture particulièrement soignée, étaient portées par les membres du *Poro*, société initiatique sénufo, à titre d'insignes. Le terme *Kpeliye'e*, que l'on peut traduire par « visage du danseur bondissant », fait référence au caractère dynamique des performances rituelles auxquelles ces masques demeurent associés. Investis d'une fonction mémorielle, ils honorent les anciens sénufo défunts et se distinguent, par la finesse de leur exécution, des masques-heaumes *Kponyugo*, d'un aspect généralement plus redoutable, également attestés dans la région.

À la différence des masques surmontés du motif de l'arbre Fromager (kapokier), traditionnellement liés aux cérémonies de la société du *Poro*, les rares exemplaires dominés par une figure, animale ou humaine, se rattacheraient, selon l'analyse de Till Förster, à des mascarades de nature festive, au cours desquelles les jeunes hommes faisaient la démonstration de leurs prouesses acrobatiques. La tension formelle qui se dégage de la composition, la figure féminine adaptant son assise à la courbure du front tout en se maintenant par les cornes, ainsi que l'étroitesse du visage piriforme, s'allient à un remarquable équilibre des volumes, lesquels s'imposent avec vigueur dans l'espace, conformément aux canons les plus exigeants de l'art sénufo. Cette dynamique plastique est encore magnifiée par une patine sombre et profonde, aux accents brun-rouge sur les parties saillantes.
Pour des œuvres comparables, également surmontées d'une figure humaine, voir notamment l'exemplaire issu de l'ancienne collection Helena Rubinstein[1], ainsi que celui reproduit dans Förster, T., *Die Kunst der Senufo*, Zurich, 1988, p. 34, n° 15.

[1] Gagliardi, S., Petridis, C. *et al.*, *Senufo Unbound. Dynamics and Identity in West Africa*, Milan, 2015, p. 153, n° 104.

Echoing the exceptional rarity of the iconography is one of the most accomplished expressions of Senufo art, embodied by the masks commonly referred to as *Kpeliye'e*. These small-scale works, executed with remarkable refinement, were worn as insignia by members of the *Poro*, the Senufo initiatory society. The term *Kpeliye'e*, which may be translated as "the face of the leaping dancer," alludes to the dynamic character of the ritual performances with which these masks remain associated. Invested with a memorial function, they honor deceased Senufo elders and are distinguished, by the finesse of their execution, from the helmet masks known as *Kponyugo*, whose generally more fearsome appearance is likewise attested in the region.

In contrast to masks surmounted by the motif of the silk-cotton tree (kapok), traditionally associated with the ceremonies of the *Poro* society, the rare examples dominated by an animal or human figure are thought, according to the analysis of Till Förster, to be linked to festive masquerades during which young men displayed their acrobatic prowess. The formal tension that emerges from the composition - the female figure adjusting her seated posture to the curvature of the forehead while sustaining herself by the horns, together with the narrowness of the pear-shaped face - combines with a remarkable balance of volumes, which assert themselves powerfully in space, in keeping with the most exacting canons of Senufo art. This plastic dynamism is further enhanced by a dark, deep patina, with brownish-red highlights on the protruding elements.
For comparable works, likewise surmounted by a human figure, reference may be made in particular to the example from the former Helena Rubinstein collection [1], as well as to that reproduced in Förster, T., *Die Kunst der Senufo*, Zürich, 1988, p. 34, no. 15.

[1] Gagliardi, S., Petridis, C. *et al.*, *Senufo Unbound. Dynamics and Identity in West Africa*, Milan, 2015, p. 153, no. 104.





**16**

## appui-tête
### îles tami, golfe huon
### papouasie-nouvelle-guinée

Hauteur : 15.5 cm. (6⅛ in.)

€6,000-8,000
US$7,100-9,400

LEARN MORE

**provenance**

Collection Wartburg Theological Seminary, Dubuque (inv. n° 20.1/64)

Serge Schoffel, Bruxelles

Collection Marcel Nies, Anvers, acquis auprès de ce dernier en 2017

**exposition(s)**

Bruxelles, Tour & Taxis, Galerie Serge Schoffel, BRAFA - Brussels Art Fair. 62e édition, *Art en premier*, 21 - 29 janvier 2017

Paris, Saint-Germain-des-Prés, Galerie Serge Schoffel, Parcours des Mondes. 16e édition, *Art en premier*, 12 - 17 septembre 2017

**publication(s)**

Hamson, M. *et al.*, *Between the Known and Unknown. New Guinea Art from Astrolabe Bay to Morobe*, Palos Verdes, 2016, p. 76, n° 19

Schoffel, S. *et al.*, *Art en premier*, Bruxelles, 2017, plat recto, pp. 22-30

Reliée par un vaste réseau commercial maritime, par lequel circulaient objets rituels, motifs et pratiques cérémonielles, la côte nord de la Nouvelle-Guinée et ses îles périphériques ont développé un ensemble de traditions artistiques étroitement interconnectées, s'étendant de la baie d'Astrolabe jusqu'au sud de la Nouvelle-Bretagne. Au cœur de cet échange, les îles Tami se sont imposées comme le centre de production le plus influent, leurs objets et leur langage visuel se diffusant à une telle échelle que l'esthétique partagée de la région est communément désignée sous le nom de "style Tami".

Les îles Tami jouissaient d'une excellente réputation pour la fabrication de ce type d'appui-tête. Bien que Bodrogi ait distingué quatre types différents (Bodrogi, T., *Art in North-East New Guinea*, Budapest, 1961, pp. 91-97), notre exemplaire se distingue par la présence d'une figure humaine unique, agenouillée et les bras relevés, caractéristique des Tami. Ici, le personnage féminin est finement sculpté, d'une symétrie parfaite, avec de longs bras ondulants et une tête large et dominante.

Connected by an extensive maritime trade network through which ritual objects, designs, and ceremonial practices circulated, the north coast of New Guinea and its offshore islands developed a closely interrelated group of artistic traditions extending from Astrolabe Bay to southern New Britain. At the center of this exchange, the Tami Islands emerged as the most influential production hub, their objects and visual language spreading so widely that the region's shared aesthetic is commonly described as the "Tami style".

The Tami islands developed an excellent reputation as a center for making headrests of this kind. While four different types were distinguished by Bodrogi (Bodrogi, T., *Art in North-East New Guinea*, Budapest, 1961, pp. 91-97), our present example is distinguished by the presence of the Tami-characteristic representation of a single human figure, kneeling and with arms bent upward. Here, the female character is finely carved, in perfect symmetry, with undulating long arms, and a large, dominating head.





# 17

## crochet de suspension iatmul
région du moyen-sepik
papouasie-nouvelle-guinée

Hauteur : 64 cm. (25¼ in.)

€10,000-15,000
US$12,000-18,000

LEARN MORE

**provenance**

Collection privée, Belgique, acquis en 1966
Sotheby's, New York, 19 novembre 1999, lot 150
François Coppens, Saint Niklaas
John Giltsoff (1947-2014), Gérone-Bruxelles, acquis auprès de ce dernier
Collection Marcel Nies, Anvers, acquis auprès de ce dernier en 2004

**publication(s)**

Giltsoff, J., *Fine Arts of Africa, Oceania and the Americas*, Barcelone, 2004, plat recto

Historiquement, les crochets de suspension connus sous le nom de *samban*, et plus particulièrement ceux représentant les *waken*, c'est-à-dire les entités surnaturelles les plus puissantes de la cosmologie iatmul, étaient considérés comme des objets sacrés permettant de se rapprocher de ces êtres. Avant les raids ou les expéditions de chasse, les hommes se rassemblaient dans la maison cérémonielle pour consulter les *waken* incarnés dans le crochet. Si les exemplaires les plus puissants étaient réservés aux grands rituels, des crochets domestiques plus ordinaires pouvaient également servir à communiquer avec les esprits pour des préoccupations du quotidien.

Ce crochet appartient à un type plutôt classique, se distinguant par un subtil sentiment de dynamisme créé grâce à sa légère rotation. Il présente un visage peint orné des motifs caractéristiques iatmul. En détail raffiné et distinctif, la section inférieure est enrichie d'un visage sculpté en relief et orienté à l'envers, harmonieusement équilibré par rapport à la tête située au sommet.

Historically, suspension hooks known as *samban*, and particularly those depicting *waken*, namely the most powerful supernatural entities in Iatmul cosmology, were treated as sacred objects through which these beings could be approached. Prior to raids or hunting journeys, men assembled in the ceremonial house to consult the *waken* embodied in the hook. While the most potent examples were reserved for major ritual purposes, more ordinary household hooks could also be used to communicate with spirits in relation to everyday concerns.

The present example belongs to a rather classic type, distinguished by a subtly heightened sense of dynamism created through its light rotation. It features a painted face decorated with characteristic Iatmul motifs. As a refined and distinctive detail, the lower section is further enriched by a face carved in relief and oriented upside down, symmetrically balanced in relation to the head at the top.





# 18

## **masque ligbi**
## région de bondoukou
## côte d'ivoire

Hauteur : 32 cm. (12⅝ in.)

€30,000-50,000
US$36,000-59,000

LEARN MORE

**provenance**

Robert Stolper et Morton Lipkin (1926-2012), Amsterdam

Collection William W. Brill (1918-2003), New York, acquis le 12 avril 1967 auprès de ces derniers

Transmis par descendance

Sotheby's, New York, *The William W. Brill Collection of African Art*, 17 novembre 2006, lot 23

Collection privée, France

Philippe Ratton, Paris

Collection Marcel Nies, Anvers, acquis auprès de ce dernier en 2016

**exposition(s)**

Paris, Saint-Germain-des-Prés, Galerie Philippe Ratton, *Parcours des Mondes. 15e édition*, 6 - 11 septembre 2016

**publication(s)**

Schlag, A., *La région lagunaire*, Bruxelles, 2016, pp. 61 et 74-77

Moos, P. *et al.*, *Parcours des Mondes. 15e édition*, Arquennes, 2016, pp. 116 et 117









Chez les peuples mandés islamisés, comme les Ligbi de Côte d'Ivoire, les masques faciaux étaient utilisés lors des performances de mascarade associées à la société du *Do*. En 1921, l'explorateur français Louis Tauxier fut l'un des premiers à décrire ces cérémonies dans son ouvrage[1].

La société du *Do* constituait une institution islamisée ayant pour fonctions de préserver l'ordre social, de se produire lors des fêtes publiques, de participer aux grandes cérémonies funéraires et de protéger le village contre les esprits maléfiques. L'apparition de ces masques coïncidait avec les fêtes islamiques, symbolisait la rupture du jeûne et marquait ainsi une période de gaieté et de soulagement au sein de la communauté. Peu d'informations sont aujourd'hui disponibles concernant l'iconographie précise du masque à trois visages. Toutefois, Louis Tauxier, présent à Bondoukou entre 1918 et 1920, décrit un masque à deux visages humains, non répertorié par Bravmann dans son ouvrage de 1974[2], ce qui pourrait suggérer l'existence d'une tradition qui n'était plus en usage dans les années 1960 pour un masque de ce type.

Ce masque ligbi, originaire de la région de Bondoukou en Côte d'Ivoire, se distingue par sa rareté. Composé de trois visages, il affirme une présence à la fois multidimensionnelle et singulière. Il peut être interprété comme un indice visuel d'un concept de vision multiple, évoquant une capacité à percevoir simultanément le monde spirituel, le passé, l'avenir et le présent. Sa conception géométrique, des scarifications chéloïdes aux trois visages imbriqués surmontés de deux cornes, ainsi que la remarquable fraicheur de ses pigments en font l'un des exemples les plus aboutis de cette typologie. Pour un masque étroitement apparenté, probablement issu du même atelier, on pourra se référer à l'exemplaire conservé dans les collections du Minneapolis Institute of Arts (inv. n° 71.60a, b).

[1] Tauxier, L., *Le noir de Bondoukou. Koulangos, Dyoulas, Abrons, etc.*, Paris, 1921.
[2] Bravmann, R., *Islam and Tribal Art in West Africa*, Cambridge, 1974.

Among islamized Mande peoples, such as the Ligbi of Ivory Coast, facial masks were used in masquerade performances associated with the *Do* society. In 1921, the French explorer Louis Tauxier was among the first to describe these ceremonies in his publication[1].

The *Do* society constituted an islamized institution whose functions included maintaining social order, performing during public festivals, taking part in major funerary ceremonies, and protecting the village against malevolent spirits. The appearance of these masks coincided with islamic festivals, symbolized the breaking of the fast, and thus marked a period of joy and relief within the community. Little information is currently available regarding the precise iconography of the three-faced mask. However, Louis Tauxier, who was present in Bondoukou between 1918 and 1920, describes a mask with two human faces, not recorded by Bravmann in his 1974 publication[2], which may suggest the existence of a tradition that was no longer in use by the 1960s for a mask of this type.

This Ligbi mask, originating from the Bondoukou region in Ivory Coast, stands out for its rarity. Composed of three faces, it asserts a presence that is both multidimensional and singular. It may be interpreted as a visual indication of a concept of multiple vision, evoking the ability to perceive simultaneously the spiritual world, the past, the future, and the present. Its geometric design - from the keloid scarifications to the three interlocking faces surmounted by two horns - together with the remarkable freshness of its pigments, makes it one of the most accomplished examples of this typology. For a closely related mask, probably originating from the same workshop, reference may be made to the example preserved in the collections of the Minneapolis Institute of Arts (inv. no. 71.60a, b).

[1] Tauxier, L., *Le noir de Bondoukou. Koulangos, Dyoulas, Abrons, etc.*, Paris, 1921.
[2] Bravmann, R., *Islam and Tribal Art in West Africa*, Cambridge, 1974.

# 19

## **statue faîtière māori**
## nouvelle-zélande

Hauteur : 65 cm. (25⅝ in.)

€30,000-50,000
US$36,000-59,000

LEARN MORE

**provenance**

Wayne Heathcote, Londres-New York

John Giltsoff (1947-2014), Gérone-Bruxelles, acquis auprès de ce dernier en juin 1999

Collection Marcel Nies, Anvers, acquis auprès de ce dernier en 2014









Bien que la statue présentée ici partage des dimensions et des caractéristiques stylistiques proches avec les figures de *poutokomanawa* connues, traditionnellement installées dans la maison d'un chef ou dans une maison de réunion communautaire, il est probable que cette sculpture relève en réalité d'une catégorie tout à fait différente. En effet, alors que les *pou* présentent généralement au sommet de la tête un petit élément protubérant destiné à permettre la fixation de cheveux naturels, notre statue se distingue par la présence d'un large élément cylindrique surdimensionné, une caractéristique absente des *poutokomanawa* standards.

Sa forme d'ensemble et cet élément supérieur singulier rapprochent davantage l'œuvre des statues sculptées de palissade qui, dans l'organisation traditionnelle māori de l'art de la guerre, ornaient les enceintes défensives des villages fortifiés, en lien avec le style de construction de palissades dit *aparua*. Les proportions de la statue et son aspect général évoquent par ailleurs la tradition de sculpture *Rongowhakaata*, tandis que le visage est entièrement recouvert d'un motif complexe de tatouage *moko*.
Des exemples comparables sont illustrés dans Best, E., *The Pa Māori. The Fortified Villages of the Māori*, Nouvelle-Zélande, 1975, n° 21b–c et 27.

Although the present post figure shares the approximate size and stylistic features of known *poutokomanawa* figures, traditionally set within a chief's house or communal meeting house, it is likely that this sculpture belongs to a different category altogether. Whereas conventional *pou* figures typically bear a small, knob-like element at the top of their head to accommodate the attachment of natural hair, our figure has a large, oversized cylindrical element, a feature not found on standard *poutokomanawa*.

Its overall form and this distinctive upper element instead align the work with the carved stockade-post figures that in the Māori organization of traditional warfare adorned the defensive palisades of fortified Māori villages, associated with the *aparua* style of stockade construction. The figure's proportions and general appearance further evoke the *Rongowhakaata* carving tradition, while the face is covered with a complex *moko* tattoo pattern.
Comparable examples are illustrated in Best, E., *The Pa Māori. The Fortified Villages of the Māori*, New Zealand, 1975, no. 21b–c et 27.

**20**

## paire de masques baulé
### côte d'ivoire

Hauteurs : 26 et 28 cm. (10¼ and 11 in.)

€50,000-70,000
US$60,000-83,000

LEARN MORE

**provenance**

Collection privée, Monaco, acquis *ca.* 1990

Christie's, New York, 20 novembre 1997, lot 108

Lucien van de Velde, Anvers, acquis lors de cette vente

Collection Marcel Nies, Anvers, acquis auprès de ce dernier en 2004

**publication(s)**

Nédellec, F. *et al.*, *La rencontre du ciel et de la terre. Arts premiers d'Afrique Noire*, Cannes, 1990, p. 15, n° 23 et 24

Sieber, R. *et al.*, *Hair in African Art and Culture*, New York, 2000, p. 66, n° 80

Bella, C., *Couples in African Art*, New York, 2003, plat recto, n° 18

**exposition(s)**

Cannes, Musée des explorations du monde, *La rencontre du ciel et de la terre. Arts premiers d'Afrique Noire*, juin - septembre 1990

New York, Museum for African Art - The Africa Center, *Hair in African Art and Culture*, 9 février - 28 mai 2000

Atlanta, Apex Museum, *Hair in African Art and Culture*, 25 juin - 20 août 2000

Stanford, Iris and B. Gerald Cantor Center for Visual Arts - Stanford University, *Hair in African Art and Culture*, 4 octobre - 31 décembre 2000

Détroit, The Wright - Charles H. Wright Museum of African American History, *Hair in African Art and Culture*, 8 février - 15 avril 2001

Los Angeles, California African American Museum, *Hair in African Art and Culture*, 26 mai - 15 août 2001

Winston-Salem, Diggs Gallery - Winston-Salem State University, *Hair in African Art and Culture*, 22 septembre - 15 décembre 2001

Jackson, Smith Robertson Museum, *Hair in African Art and Culture*, 15 janvier - 8 mars 2002

Chicago, The DuSable Black History Museum and Education Center, *Hair in African Art and Culture*, mars 2003

New York, Pace Primitive, *Couples in African Art*, 11 novembre - 13 décembre 2003











La fonction des masques *Kpan*, à l'instar de la paire présentée ici, s'inscrit pleinement dans le cadre de la mascarade *Goli*, spectacle de longue durée mobilisant l'ensemble du village et structuré par l'apparition successive de quatre paires de masques. Cette danse majeure des Baoulé, adoptée des peuples Wan il y a un peu plus d'un siècle, accompagne des cérémonies d'une importance sociale et symbolique considérable, telles que les funérailles de notables ou certaines festivités collectives marquant la vie communautaire.

Le déroulement du *Goli* obéit à une séquence rigoureusement codifiée, articulée autour de l'apparition successive de quatre paires de masques, parmi lesquelles le *Kpan*, représentant deux visages humains coiffés de crêtes élaborées, occupe la phase finale. Son apparition intervient à l'issue d'une longue journée rythmée par la danse, la musique, les libations et les réjouissances collectives. Dans ce contexte précis, le masque *Kpan*, présenté en paire masculin/féminin comme dans l'exemplaire présenté, incarne la maturité, l'accomplissement et la continuité du corps social. Son entrée et sa sortie étant soigneusement mises en scène afin de produire un impact maximal sur l'assemblée.

La valeur de cette paire de masques se mesure autant à sa rareté qu'à l'évidence d'une conception unitaire, suggérant l'intervention d'une même main et une création pensée simultanément. L'ensemble révèle un souci aigu de l'harmonie formelle, où la rigueur de la composition dialogue avec une sensibilité plastique empreinte d'élégance. Les visages, allongés et stylisés, sont animés par des paupières mi-closes finement incisées ; les nez étirés et les bouches discrètement ourlées s'inscrivent dans de subtils visages en cœur. Les coiffures crêtées, disposées horizontalement pour le masque féminin et verticalement pour le pendant masculin, sont rythmées par des cannelures régulières qui confèrent à l'ensemble une architecture presque monumentale, renforcée par le jeu maîtrisé des volumes pleins et des lignes tendues. La patine, patiemment acquise au fil des apparitions rituelles, anime la surface du bois et atteste d'un long usage cérémoniel, tout comme les éléments en fibres végétales conservés, figurant la barbe du masque masculin.

The function of *Kpan* masks, like the pair presented here, is fully embedded within the framework of the *Goli* masquerade, a long-duration performance mobilizing the entire village and structured around the successive appearance of four pairs of masks. This major Baule dance, adopted from the Wan peoples just over a century ago, accompanies ceremonies of considerable social and symbolic importance, such as the funerals of notable figures or certain collective festivities marking communal life.

The unfolding of the *Goli* follows a rigorously codified sequence, articulated around the successive appearance of four pairs of masks, among which the *Kpan* - depicting two human faces crowned with elaborate crested coiffures - occupies the final phase. Its appearance comes at the end of a long day punctuated by dance, music, libations, and collective celebrations. Within this precise context, the *Kpan* mask, presented as a male/female pair as in the example shown, embodies maturity, fulfillment, and the continuity of the social body. Its entrance and exit are carefully staged so as to produce maximum impact on the assembled audience.

The value of this pair of masks lies as much in its rarity as in the clear evidence of a unified conception, suggesting the intervention of a single hand and a creation conceived simultaneously. The ensemble reveals a keen concern for formal harmony, in which compositional rigor engages in dialogue with a plastic sensibility imbued with elegance. The elongated, stylized faces are animated by finely incised half-closed eyelids; the stretched noses and discreetly contoured mouths are set within subtle heart-shaped visages. The crested coiffures - arranged horizontally on the female mask and vertically on its male counterpart - are rhythmically articulated by regular fluting, endowing the ensemble with an almost monumental architecture, reinforced by the masterful interplay of solid volumes and taut lines. The patina, patiently acquired over the course of ritual appearances, enlivens the surface of the wood and bears witness to prolonged ceremonial use, as do the preserved vegetal fiber elements forming the beard of the male mask.

**21**

## statue guro « maître de bouaflé »
côte d'ivoire

Hauteur : 47 cm. (18½ in.)

€25,000-35,000
US$30,000-41,000

LEARN MORE

**provenance**

Collection Florence Touhy (1881-1971) et Max Schott (1875-1955), Santa Barbara

Collection Santa Barbara Museum of Art, Santa Barbara, acquis auprès de ces derniers en 1945 (inv. n° 1945-4-13)

Clars Auction Gallery, Oakland, 17 septembre 2016, lot 4428

Charles-Wesley Hourdé, Paris, acquis lors de cette vente

Collection Marcel Nies, Anvers, acquis auprès de ce dernier en 2016

**exposition(s)**

Santa Barbara, Santa Barbara Museum of Art, *Collection permanente*, 1945-2016

Paris, Galerie Charles-Wesley Hourdé, *Gouro. Sculpteurs de génies*, 13 - 23 décembre 2016

**publication(s)**

Hourdé, C.-W., *Gouro. Sculpteurs de génies*, Paris, 2016, pp. 7 et 10-13, plat recto, n° 1

Régnier, P. *et al.*, « Les gouro, en vedette de l'exposition d'ouverture de la Galerie de Charles-Wesley Hourdé à Paris », *in Quotidien de l'art*, 14 décembre 2016, n° 1194, p. 4









Les statues gouro demeurent exceptionnellement rares et leur usage reste mal connu, leur fonction s'étant progressivement perdue au cours de la seconde moitié du XXe siècle. Elles représentent le plus souvent un personnage féminin jeune, debout, dont la tête et la coiffure, particulièrement soignées, reflètent les canons raffinés de l'art et de la beauté selon les gouro. Les bras, le long du corps ou posés sur les hanches, accompagnent des formes corporelles - seins pleins, ventre rebondi, mollets robustes - qui reflètent les critères traditionnels de beauté. Selon Anne-Marie Bouttiaux, ces statuettes incarnent une entité spirituelle tutélaire, *zu* ou *zuzu*, destinée à protéger leur propriétaire en établissant des liens à la fois avec les esprits de la nature et avec les ancêtres[1]. La complexité des coiffures, souvent comparables à celles des nantis, suggère par ailleurs un statut social élevé, exempté des travaux agricoles.

Les créations du « Maître de Bouaflé » auraient vu le jour entre 1910 et 1930 et se distinguent par une tête ovoïde au profil dynamique : nez convexe, front protubérant, bouche subtilement esquissée et grands yeux fendus. On retrouve également parfois une coiffe particulièrement travaillée (chevrons, tresses etc.) surmontée d'une amulette *sãba* à partir de laquelle est rattachée une ou plusieurs nattes. Ici, à l'instar de la statue qui surplombe le masque de l'ancienne collection André Breton, les seins sont lourds et oblongs, l'abdomen est saillant et on observe de petits pieds digités. À nouveau, une paire de bracelets rehaussés de blanc orne le bras gauche. Fidèle aux canons de beauté gouro, l'artiste a sublimé ce portrait idéalisé, en employant le savoir-faire de son atelier. En effet, chaque détail sculpté avec une grande délicatesse, traduit grâce et équilibre : le cou légèrement renflé à l'arrière, les clavicules soigneusement évidées, les omoplates légèrement creusées, les membres postérieurs rebondis. La statue est à l'évidence un précieux témoignage de l'immense talent du « Maître de Bouaflé ». Les sculptures en pied de ce dernier sont rarissimes, à l'exception de celles incorporées et surplombant les masques de l'ancienne collection Charles Ratton[2] et celui de la Yale University Gallery (inv. n° 1954.28.33)[3].

[1] Bouttiaux, A.-M., *Guro*, Milan, 2016, p. 52.
[2] Neyt, F., *Trésors de Côte d'Ivoire*, Anvers, 2014, pp. 91 et 92, n° 58.
[3] Fischer, E. et Homberger, L., *Afrikanische Meister. Kunst der Elfenbeinküste*, Zurich, 2014, p. 33, n° III.23.

Guro figures remain exceptionally rare, and their use is still poorly understood, their function having gradually been lost during the second half of the 20th century. They most often represent a young female figure standing upright, whose head and coiffure - particularly carefully rendered - reflect the refined canons of art and beauty according to Guro aesthetics. The arms, held alongside the body or resting on the hips, accompany bodily forms - full breasts, rounded abdomen, robust calves - that correspond to traditional criteria of beauty. According to Anne-Marie Bouttiaux, these figures embody a tutelary spiritual entity, *zu* or *zuzu*, intended to protect their owner by establishing connections both with nature spirits and with the ancestors[1]. The complexity of the coiffures, often comparable to those worn by the affluent, further suggests a high social status, exempt from agricultural labor.

The works attributed to the "Master of Buafle" are thought to have been created between 1910 and 1930 and are distinguished by an ovoid head with a dynamic profile: a convex nose, a protruding forehead, a subtly sketched mouth, and large slit eyes. One also sometimes finds a particularly elaborate coiffure (chevrons, braids, etc.), surmounted by a *sãba* amulet from which one or several plaits are attached. Here, as in the figure surmounting the mask from the former André Breton collection, the breasts are heavy and oblong, the abdomen protruding, and small digitated feet can be observed. Once again, a pair of white-accented bracelets adorns the left arm. Faithful to Guro canons of beauty, the artist has sublimated this idealized portrait through the technical mastery of his workshop. Indeed, every delicately carved detail conveys grace and balance: the neck slightly swollen at the back, the carefully hollowed clavicles, the subtly indented shoulder blades, and the rounded posterior limbs. The statue is unmistakably a precious testimony to the exceptional talent of the "Master of Buafle." Free-standing sculptures by this artist are exceedingly rare, with the exception of those incorporated into and surmounting masks from the former Charles Ratton collection[2] and the example held by the Yale University Gallery (inv. no. 1954.28.33)[3].

[1] Bouttiaux, A.-M., *Guro*, Milan, 2016, p. 52.
[2] Neyt, F., *Trésors de Côte d'Ivoire*, Antwerp, 2014, pp. 91 and 92, no. 58.
[3] Fischer, E. and Homberger, L., *Afrikanische Meister. Kunst der Elfenbeinküste*, Zürich, 2014, p. 33, no. III.23.

# 22

## masque lacs murik
région du bas-sepik
papouasie-nouvelle-guinée

Hauteur : 62 cm. (24⅜ in.)

€15,000-25,000
US$18,000-30,000

LEARN MORE

**provenance**

Wayne Heathcote, Londres-New York

Sotheby's, Londres, 2 décembre 1980, lot 85

John Giltsoff (1947-2014), Gérone-Bruxelles

Collection Marcel Nies, Anvers, acquis auprès de ce dernier en 2004

**exposition(s)**

Bruxelles, Ancienne Nonciature, Galerie John Giltsoff, *BRUNEAF – Brussels Non European Art Fair. 14e édition*, 4 - 8 juin 2004

Turnhout, Cultuurhuis de Warande, *Hybrids. Composite Creatures from Fables, Myths and Legends - Hybriden. Samengestelde wezens uit fabels, mythen en legenden*, 9 juin - 17 novembre 2024

**publication(s)**

Herreman, F., Huet, L. et Liekens, T., *Hybrids. Composite Creatures from Fables, Myths and Legends - Hybriden. Samengestelde wezens uit fabels, mythen en legenden*, Turnhout, 2024, p. 33

Au sein de la vaste catégorie des masques d'esprit *brag* de la région du Bas-Sepik, le long nez constitue l'une des caractéristiques les plus frappantes, commune à la majorité de ces masques. Il a été décrit comme ressemblant à un moustique, au bec d'un oiseau ou à la queue d'une crevette. Il a également été suggéré que ce long nez constitue une image phallocentrique du désir sexuel et de l'agression, élément central de l'attrait magique exercé par l'esprit *brag*. Les protubérances saillantes sur les joues de notre masque représentent des nœuds, *pokanag*, dans des arbres difficiles à abattre, symbolisant la force de l'esprit contenu dans le masque (Howarth, C., *Myth + Magic. Art of the Sepik River, Papua New Guinea*, Canberra, 2015, pp. 55 et 56).

On pense souvent que les grands masques de ce type n'étaient pas nécessairement utilisés lors de performances dansées, mais plutôt conservés dans la maison des hommes, attachés à des cadres en bambou et en bois. Ils pouvaient alors être consultés comme des « oracles » et recevoir des offrandes, tout en offrant en retour conseils et assistance surnaturelle lors des conflits.

Within the large category of *brag* spirit masks from the region of the Lower Sepik the long nose is one of the most striking characteristics, common to most of these masks. It has been described as being like a mosquito, a bird's beak or the tail of the prawn. It has also been further suggested that the long nose is a phallocentric image of sexual desire and aggression, central to the magical attraction exerted by the *brag* spirit. The raised studs on the cheeks of our present mask represent knots, *pokanag*, in trees that are difficult to cut through, symbolizing the strength of the spirt within the mask (Howarth, C., *Myth + Magic. Art of the Sepik River, Papua New Guinea*, Canberra, 2015, pp. 55 and 56).

It is often thought that large masks of this type were not necessarily used in dance performances but rather kept in the men's house tied to bamboo and wood frames. They could then be consulted as 'oracles' and received offerings while giving in exchange advice and supernatural assistance in warfare.





**23**

## masque bamana
mali

Hauteur : 65 cm. (25⅝ in.)

€30,000-50,000
US$36,000-59,000

LEARN MORE

**provenance**

Merton D. Simpson (1928-2013), New York (probablement)

Lucien van de Velde, Anvers

Collection Marcel Nies, Anvers, acquis auprès de ce dernier en 2005

**exposition(s)**

Zurich, Rietberg Museum, *Bamana. Afrikanische Kunst aus Mali - Bamana. The Art of existence in Mali*, 9 septembre - 9 décembre 2001

New York, Museum for African Art - The Africa Center, *Bamana. The Art of existence in Mali - Bamana. Afrikanische Kunst aus Mali*, 13 septembre 2001 - 19 mai 2002

Milwaukee, Milwaukee Art Museum, *Bamana. The Art of Existence in Mali - Bamana. Afrikanische Kunst aus Mali*, 28 février - 11 mai 2003

Anvers, Galerie Lucien van de Velde, *Art Africain*, 23 - 24 avril 2005

**publication(s)**

Colleyn, J.-P. *et al.*, *Bamana. The art of existence in Mali - Bamana. Afrikanische Kunst aus Mali*, New York, 2001, pp. 105 et 250, n° 81

Lehuard, R., « Le festival bambara », *in Arts d'Afrique Noire*, Arnouville, hiver 2001, n° 120, p. 12

Velde, L. van de, *Carton d'invitation*, Anvers, 2005, plat recto

Colleyn, J.-P., *Bamana. Visions d'Afrique*, Milan, 2009, pp. 88 et 125, n° 31









Le style de la sculpture bamana provenant de la région de Ségou, aux abords du fleuve Niger, se caractérise par des profils faciaux convexes, des mains en forme de palettes et un décor incisé à caractère géométrique. L'acquisition, la publication et l'exposition précoces, au début du XXe siècle, de statues et de masques relevant de ce style, conjuguées à un formalisme singulier évoquant certaines caractéristiques du cubisme moderniste, ont contribué à faire de ce courant l'un des styles classiques bamana les plus renommés dans l'histoire de l'art africain.

Les artistes de l'avant-garde furent profondément séduits par le charme de la statuaire bamana de Ségou. Henri Matisse, notamment, possédait une figure assise de ce style (Evrard, M., *Arts primitifs dans les ateliers d'artistes*, Paris, 1967), publiée dès 1917 par Paul Guillaume et Guillaume Apollinaire dans *Sculptures nègres*. Matisse y était si attaché qu'il l'intégra à l'une de ses œuvres les plus célèbres, *Les trois sœurs* (1916-1917), et s'en inspira pour sa série de bronzes *Jeannette*. Un autre exemple, reproduit dans *Primitivism in 20th Century Art* (Rubin, W., Paris, 1987), fut exposé dès 1911 lors de l'Exposition de l'Orient à la Maison des Artistes de Budapest. L'exposition *African Negro Art* (Sweeney, J. J., MoMA, New York, 1935), devenue par la suite un événement fondateur dans la reconnaissance universelle de l'art africain, mit également en lumière une statue de style Ségou provenant de la collection Walter Arensberg.

Si les figures en ronde-bosse de ce style sont relativement nombreuses, les masques identifiés demeurent en revanche peu fréquents. Malgré une cohérence typologique d'ensemble, de subtiles variations se manifestent, tant dans le traitement de la sculpture - allant d'un langage plus ou moins cubisant - que dans la morphologie même des masques, notamment dans l'accentuation de la courbure des visages.

Ces masques, associés à la société *N'tomo*, se distinguent par la présence d'une figure debout surmontant un masque à cornes. Les masques à quatre cornes, comme celui-ci, sont réputés incarner les aspects féminins de la nature humaine. L'un des plus anciens exemples connus d'un masque comparable au nôtre est celui autrefois conservé par Paul Guillaume, aujourd'hui intégré à la collection de la Barnes Foundation (inv. n° A101). Ce masque semble d'une grande ancienneté, comme en témoigne sa patine profondément pétrifiée ; il se distingue par des volumes plus ramassés et des surfaces plus planes que celles observées sur d'autres œuvres du corpus.

The Bamana carving style from the area around Ségou, near the Niger River, is distinguished by its convex facial profiles, paddle-like hands, and geometric incising. The early 20th century acquisition, publication, and exhibition of statues and masks in this style, combined with its unique formalism that echoes modernistic cubistic features, have established this particular style as one of the best-known classical styles of Bamana art within the context of African art history.

Artists of the Avant-Garde were captivated by the charm of Bamana statuary from Ségou. Henri Matisse, for instance, owned a seated figure of this style (Evrard, M., *Arts primitifs dans les ateliers d'artistes*, Paris, 1967), which was published in 1917 by Paul Guillaume and Guillaume Apollinaire in *Sculptures Nègres*. Matisse was so fond of it that he featured it in one of his famous paintings, *Les trois soeurs* (1916-1917), and drew inspiration from it for his series of bronzes, *Jeannette*. Another example, published in *Primitivism in 20th Century Art* (Rubin, W., Paris, 1987), was exhibited as early as 1911 at the *Exposition(s) de l'Orient* at the Maison des Artistes in Budapest. The exhibition *African Negro Art* (Sweeney, J.J., MOMA, New York, 1935), which later became a historic event in the universal recognition of African art, also highlighted a statue in the Ségou style from the Walter Arensberg collection.

Although free-standing figures in this style are more common, comparatively few masks have been identified. Despite their overall typological consistency, subtle variations occur, notably in the carving style, ranging from more to less cubistic, and in the masks themselves, especially in the prominence of facial curvature.

These masks, associated with the *N'tomo* society, are distinctive for featuring a standing figure atop a horned mask. Masks with four horns, like our current lot, are said to represent the feminine aspects of human nature. One of the earliest known examples of a mask similar to our present lot is the one formerly held by Paul Guillaume, now in the collection of the Barnes Foundation (inv no. A101). Our lot appears to be particularly ancient, as evidenced by its petrified patina, and is characterized by more condensed volumes and flatter surfaces than other examples in the corpus.

# 24

## maillet de gong baulé
côte d'ivoire

Hauteur : 28.5 cm. (11¼ in.)

€2,000-3,000
US$2,400-3,600

LEARN MORE

**provenance**

Collection Gilberte (1925-2017) et John (*-1987) Lens-Ghesquière, Anvers

Collection Marcel Nies, Anvers, acquis auprès de ces derniers en 2010

Ces maillets portatifs, adoptant une silhouette caractéristique en forme de P et connus sous l'appellation de *lawlé*, sont employés en Côte d'Ivoire par les devins, appelés *komien*, pour frapper une cloche en fer. La cadence régulière ainsi produite favorise l'induction puis le maintien d'un état de transe, au cours duquel l'officiant, habité par des forces invisibles, prête sa voix aux esprits de la nature afin de formuler des prescriptions thérapeutiques.

Les manches de ces maillets sont le plus souvent ornés de sculptures évoquant un motif spiralé ; toutefois, cet exemplaire s'en distingue par la substitution de ce schéma par une figure finement ciselée, pourvue d'une coiffure d'une grande sophistication. Au sein de la partie dessinant un croissant, s'insère une tête de *djé* - bœuf stylisé à l'apparence de masque - qui participe elle aussi à l'élévation de cet instrument rituel au rang d'objet d'art. Pour un exemplaire analogue, voir celui publié dans Berjonneau, G. et Sonnery, J.-L., *Chefs-d'œuvre inédits de l'Afrique noire*, Boulogne, 1987, p. 273, n° 277, ou encore celui conservé au Metropolitan Museum of Art (inv. n° 2010.349).

These portable mallets, distinguished by their characteristic P-shaped silhouette and known as *lawle*, are used in Ivory Coast by diviners, called *komien*, to strike an iron bell. The steady cadence thus produced facilitates the induction and subsequent maintenance of a trance state, during which the officiant, inhabited by invisible forces, lends his voice to the spirits of nature to formulate therapeutic prescriptions.

The handles of these mallets are most often adorned with carvings evoking a spiral motif; however, this example departs from that convention through the substitution of this scheme with a finely carved figure, endowed with a highly sophisticated headdress. Within the crescent-shaped striking section is set a *dje* head - a stylized ox with a mask-like appearance - which likewise contributes to elevating this ritual instrument to the status of a work of art. For a comparable example, see the one published in Berjonneau, G. and Sonnery, J.-L., *Chefs-d'œuvre inédits de l'Afrique noire*, Boulogne, 1987, p. 273, no. 277, as well as the example preserved in the Metropolitan Museum of Art (inv. no. 2010.349).





**25**

**masque songyé**
## république démocratique du congo

Hauteur : 30 cm. (11⅞ in.)

€40,000-60,000
US$48,000-71,000

LEARN MORE

**provenance**

Collection Jean Willy Mestach (1926-2014), Bruxelles (probablement)

Collection privée, Belgique

John Giltsoff (1947-2014), Gérone-Bruxelles

Collection Marcel Nies, Anvers, acquis auprès de ce dernier en 2002

**publication(s)**

Herreman, F. et Petridis, C., *Face of the Spirits. Masks from the Zaire Basin*, Anvers, 1993, pp. 155 et 252, n° 74

**exposition(s)**

Anvers, Etnografisch Museum - MAS Museum aan de Stroom, *Face of the Spirits. Masks from the Zaire Basin*, 18 septembre - 31 décembre 1993

Washington, National Museum of African Art - Smithsonian Institution, *Face of the Spirits. Masks from the Zaire Basin*, 20 avril - 25 septembre 1994

Bruxelles, Ancienne Nonciature, Galerie John Giltsoff, *BRUNEAF - Brussels Non European Art Fair. 12e édition*, 11 - 16 juin 2002









Ce masque illustre l'esthétique raffinée et contenue du peuple Tetela du centre du Congo, dans la région située entre les rivières Sankuru et Lomami. Utilisés principalement lors des rites d'initiation, des cérémonies funéraires et des événements régis par des sociétés secrètes, les masques tetela incarnaient des forces ancestrales et spirituelles tout en projetant dignité, autorité morale et ordre social. À la différence des traditions de masques plus spectaculaires des communautés songyé voisines, les performances tetela se voulaient volontairement sobres, mettant l'accent sur une puissance intériorisée plutôt que sur la théâtralité.

Sur le plan stylistique, les masques tetela se distinguent généralement par des formes allongées et planes, des proportions symétriques et équilibrées, ainsi que des traits faciaux épurés, accompagnés d'un décor minimal - le plus souvent des lignes incisées, de discrets motifs de scarification ou des pigments atténués - renforçant la présence silencieuse du masque. Cet exemplaire est toutefois exceptionnel en ce qu'il partage des caractéristiques tant songyé que luba. Sa striation générale évoque une inspiration songyé, tandis que ses formes douces et idéalisées, rappelant les masques luba avec leurs coiffures délicates et leurs scarifications, mettent en valeur la beauté, l'autorité politique et la noblesse de la lignée. Par son autorité sereine, sa clarté géométrique et la synthèse de traits stylistiques régionaux, ce masque constitue une expression singulière au sein de l'art tetela, se démarquant nettement des exemples plus flamboyants ou plus communs.
Pour des œuvres comparables, voir celle de style similaire provenant de la collection du Rietberg Museum de Zurich, ainsi qu'un autre masque apparenté issu de la collection du Royal Museum for Central Africa à Tervuren (inv. n° EO.O.O.20768).

This mask exemplifies the refined and restrained aesthetic of the Tetela people of central Congo, in the region between the Sankuru and Lomami rivers. Used primarily in initiation ceremonies, funerary rituals, and events governed by secret societies, Tetela masks embodied ancestral and spiritual forces while projecting dignity, moral authority, and social order. Unlike the more dramatic masking traditions of neighboring Songye communities, Tetela performances were deliberately sober, emphasizing inward power rather than theatricality.

Stylistically, Tetela masks are generally distinguished by elongated, planar forms, symmetrical and balanced proportions, and understated facial features, with minimal decoration, typically incised lines, subtle scarification patterns, or subdued pigment - enhancing the mask's quiet presence. The present lot, however, is exceptional in that it shares features with both Songye and Luba masks. Its overall striation evokes a Songy-esque spirit, while its soft, idealized forms, reminiscent of Luba masks with their delicate hairstyles and scarification, emphasize beauty, political authority, and noble lineage. With its calm authority, geometric clarity, and synthesis of regional stylistic traits, this mask represents a distinctively unique note within Tetela art, standing apart from more flamboyant or common examples.
For comparable works see the one in similar style from collection of the Rietberg Museum in Zurich, another related mask from the collection of the Royal Museum for Central Africa, Tervuren (inv. no. EO.O.O.20768).

**26**

## **couple de statues *bulul* ifugao**
## république des philippines

Hauteurs : 75 et 80 cm. (29½ and 31½ in.)

€40,000-60,000
US$48,000-71,000

LEARN MORE

**provenance**

Collection Fred ten Houten (1916-1995), Groningen

Collection Museum Gerardus van der Leeuw, Groningen, prêt de ce dernier jusqu'en 1995

Collection Marcel Nies, Anvers, acquis en 1996

**exposition(s)**

Groningen, Collection Museum Gerardus van der Leeuw, *Collection permanente*, jusqu'en 1995









Les Ifugao du nord de Luçon, célèbres pour leurs anciennes rizières en terrasses, ont développé l'un des systèmes religieux les plus complexes documentés en Asie du Sud-Est, comprenant plus de 1 500 divinités. Parmi celles-ci, les statues *bulul* occupent une place centrale : il s'agit d'une catégorie de divinités nommées, étroitement associées à la culture du riz, à la richesse et au bien-être général. Activées à travers des rituels élaborés en plusieurs étapes, impliquant sacrifice, sculpture et consécration par les prêtres, les statues *bulul* étaient placées dans les greniers pour assurer l'abondance agricole. Bien que l'on ne considère pas que les divinités résident de façon permanente dans les sculptures, les statues conservent leur essence spirituelle après la consécration, incarnant la continuité de la croyance ifugao, de la pratique rituelle et de la culture du riz humide.

Nos sculptures éblouissent par l'universalité de leur forme. Grâce à leur aspect purifié, elles permettent d'établir autant de liens possibles avec la grande statuaire du passé qu'avec celle du présent. Il est notamment possible, grâce à leur géométrie intrinsèque, d'évoquer une parenté avec certaines des plus anciennes représentations anthropomorphiques, telles que certaines créations plastiques du néolithique ou de l'art cycladique. Parallèlement, en réduisant et en simplifiant au maximum la représentation anthropomorphique, l'artiste a créé une interprétation abstraite de la figure humaine, lui conférant une puissante sérénité. Dans le cas de cette impressionnante sculpture de couple, c'est sa grande qualité plastique et, en particulier, son ambiguïté formelle - son archaïsme et sa modernité - qui lui confèrent une intemporalité incontestable.

The Ifugao of northern Luzon, famed for their ancient rice terraces, developed one of the most complex religious systems documented in Southeast Asia, comprising more than 1,500 deities. Central among these are the *bulul* figures, a class of named deities closely associated with rice cultivation, wealth, and general well-being. Activated through elaborate multi-stage rituals involving sacrifice, carving, and priestly consecration, *bulul* figures were placed in granaries to ensure agricultural abundance. While the deities were not believed to permanently inhabit the sculptures, the figures retained their spiritual essence after consecration, embodying the continuity of Ifugao belief, ritual practice, and wetrice culture.

Our present sculptures dazzle by the universality of their form. Thanks to their purified aspect, we can see as many possible links with the great statuary of the past as with that of the present. Notably, thanks to their intrinsic geometry, it is possible to evoke a kinship with some of the oldest anthropomorphic representations, such as certain plastic creations of the Neolithic or Cycladic art. At the same time, by reducing and simplifying the anthropomorphic representation as much as possible, the artist has created an abstract interpretation of the human figure, giving it a powerful serenity. In the case of this formidable sculpture of a couple, it is its great plastic quality and in particular its formal ambiguity - its archaism and its modernity - that convey an indisputable timelessness.

**27**

## masque dogon
mali

Hauteur : 98.5 cm. (38¾ in.)

€10,000-15,000
US$12,000-18,000

LEARN MORE

**provenance**

Collection Pierre Harter (1928-1991), Paris

de Ricqlès, Drouot-Richelieu, Paris, *Arts Primitifs. Collection Pierre Harter*, 21 juin 1995, lot 230

Marc Leo Felix, Bruxelles

Lin et Emile Deletaille (1929-2021), Bruxelles, acquis *ca.* 2001

John Giltsoff (1947-2014), Gérone-Bruxelles

Collection Marcel Nies, Anvers, acquis auprès de ce dernier en 2002

**publication(s)**

Loos, P. *et al.*, *BRUNEAF - Brussels Non European Art Fair. 12e édition*, Bruxelles, 2002, p. 71

**exposition(s)**

Maastricht, MECC - Maastricht Exhibition & Conference Centre, Galerie Emile Deletaille, *TEFAF - The European Fine Art Fair. 14e édition*, 10 - 18 mars 2001

Bruxelles, Ancienne Nonciature, Galerie John Giltsoff, *BRUNEAF - Brussels Non European Art Fair. 12e édition*, 11 - 16 juin 2002

Chez les Dogon, les masques surmontés d'une figure féminine sont appelés *satimbe*, en hommage à une femme mythologique à qui l'on attribue la découverte et le premier port du masque. Selon la tradition, son époux se serait emparé du masque et, dès lors, les femmes auraient été interdites de le porter ou même de le toucher. Marcel Griaule, dans ses travaux fondateurs consacrés à la culture dogon (*Conversations with Ogotemmêli*, Vanves, 1948), souligne l'importance du *satimbe* en tant que figure charnière reliant mythe, rituel et organisation sociale : bien que les femmes soient généralement exclues de la manipulation des masques, le *satimbe* incarne les *yasigne*, ou « sœurs du masque », c'est-à-dire les femmes nées durant le cycle du *sigi*, cérémonie majeure célébrée tous les soixante ans et commémorant l'apparition de la mort parmi les humains. Les *yasigne* sont les seules femmes autorisées à s'approcher des masques et à prendre part aux performances, incarnant la présence protectrice et spirituelle attachée à la figure du *satimbe*.
Dans le cadre de ces danses, le *satimbe* exprime une féminité idéalisée qui, tout en demeurant discrète, affirme une forme d'autorité au sein d'un univers autrement réservé aux hommes, tout en rappelant le mythe fondateur qui introduisit les femmes dans la tradition des masques.

À la différence des autres exemples de *satimbe*, ce masque ne se contente pas de représenter une figure féminine fortement stylisée : il s'en distingue de manière tout à fait singulière par l'accent mis sur sa fonction maternelle, clairement signalée par le jeune enfant qu'elle porte sur son dos.

Among the Dogon, masks surmounted by female figures are called *satimbe*, in honor of a mythological woman who is said to have first discovered and worn a mask. According to tradition, her husband seized the mask, and from that time on women were forbidden from wearing or touching masks. Marcel Griaule, in his seminal studies of Dogon culture (*Conversations with Ogotemmêli*, Vanves, 1948), notes the *satimbe* as a key figure linking myth, ritual, and social regulation: although women are generally excluded from handling masks, the *satimbe* represents the *yasigne*, or "sisters of the mask," women born during the sixty-year *sigi* festival, a major ceremony that commemorates the appearance of death among humans. The *yasigne* are the only women permitted to approach the masks and participate in the performances, embodying the protective and spiritual presence of the *satimbe* figure. In these dances, the *satimbe* conveys an idealized femininity, quietly asserting authority within a domain otherwise reserved for men, while also commemorating the foundational myth that first introduced women into the mask tradition.

Unlike other examples of *satimbe*, the present lot depicts not only a highly stylized female figure but, distinguishing it entirely from other known works, emphasizes her maternal function, as indicated by the small child she carries on her back.







# 28

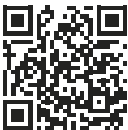
## statue fang
gabon

Hauteur : 42 cm. (16½ in.)

Estimation sur demande
Estimate upon request

LEARN MORE

CLICK OR SCAN
FOR 360 VIEW



**provenance**

Collection privée, France (inv. n° AF-Galo.124)
Auction Art, Hôtel-Drouot, Paris, 1er juin 2016, lot 46
Collection Marcel Nies, Anvers, acquis lors de cette vente









Issues du culte des ancêtres, les figures de reliquaires sont conçues comme des entités tutélaires, vouées à la garde des reliques et investies d'une fonction de médiation entre le monde des vivants et celui des morts. Garantes de la continuité lignagère et de la protection du groupe, elles incarnent une conception du temps et de l'existence où la mémoire des anciens demeure une force agissante. Parmi cet ensemble, les effigies fang s'imposent comme l'une des expressions les plus accomplies de la sculpture africaine.

Selon la classification ethno-morphologique établie par Louis Perrois[1], elle se rattache à la fois au style nzaman-betsi, propre au sud de la région du Woleu-Ntem, et à celui des Ntumu, implantés dans la partie septentrionale de cette même aire. Cette double affiliation peut être comprise à la lumière des dynamiques migratoires et des échanges culturels, favorisant une perméabilité stylistique entre les différents sous-groupes.

Chaque statue se distingue par l'infinie variété des combinaisons formelles, tant les jeux de détails et de motifs décoratifs se révèlent inépuisables. Il existe néanmoins un ensemble de caractéristiques récurrentes permettant d'identifier la main des sculpteurs nzaman-betsi. La figure présentée s'inscrit pleinement dans cette tradition, tout en intégrant certains traits plastiques davantage associés au style ntumu, attestant d'un dialogue formel subtil entre les deux « courants ». La composition, d'une remarquable lisibilité structurelle, repose sur une hiérarchisation des masses d'une parfaite maîtrise. Le corps, conçu comme une entité unifiée, s'anime d'un jeu de volumes savamment orchestré : un torse solidement architecturé, d'où émergent des épaules pleines et arrondies ; des bras plaqués contre le haut du buste ; des mains jointes sur la poitrine, dans un geste de retenue. Le modelé des pectoraux, puissamment musclés, révèle une compréhension aiguë de l'anatomie stylisée : loin de toute imitation naturaliste, le sculpteur en extrait l'essence, privilégiant l'équilibre et la tension interne des formes. La verticalité générale de la figure lui confère une autorité sereine, exempte de toute ostentation.

Le visage, aux traits d'une rare cohérence formelle, yeux (mi-)clos, bouche dont la moue se fond dans un menton prognathe, nez droit, coiffure à crête centrale, s'organise autour d'un axe médian rigoureusement affirmé. Une fine scarification verticale, courant du front jusqu'au nez, fait écho à cette crête et rappelle les marques identitaires propres aux Fang. Ce détail, à la fois discret et structurant, introduit une vibration subtile dans la géométrie du visage, tempérant la majesté formelle par une humanité sensible. La surface, patinée par le temps et les manipulations rituelles, conserve une profondeur suintante. L'ancêtre est ici figuré dans la plénitude de l'âge adulte, assis - posture qui exprime à la fois la sagesse et la fonction protectrice, aux jambes ancrées. Cette tension latente constitue l'un des fondements de la pensée fang : l'ancêtre n'y est jamais conçu comme un être disparu, mais comme un principe de continuité, une présence vigilante veillant sur la permanence du vivant.

Pour des exemplaires analogues, probablement issus du même atelier, voir celle de l'ancienne collection de l'ethnologue allemand Leo Frobenius, acquise avant 1939, et illustrée dans Perrois, L., *Arts du Gabon. Les arts plastiques du bassin de l'Ogooué*, Arnouville, 1979, p. 44, n ° 20, ou encore celle conservée au Saint Louis Art Museum, acquise avant 1910, de l'ancienne collection Frank Crowninshield (inv. n° 23 :1942).

[1] Perrois, L., *Statuaire fan*, Paris, 1972.

Rooted in ancestor worship, reliquary figures are conceived as tutelary entities, devoted to the guardianship of relics and invested with a mediating function between the world of the living and that of the dead. As guarantors of lineage continuity and group protection, they embody a conception of time and existence in which the memory of the ancestors remains an active force. Within this corpus, Fang effigies stand out as among the most accomplished expressions of African sculpture.

According to the ethno-morphological classification established by Louis Perrois[1], this figure relates simultaneously to the nzaman-betsi style, specific to the southern part of the Woleu-Ntem region, and to that of the Ntumu, established in the northern part of the same area. This dual affiliation may be understood in light of migratory dynamics and cultural exchanges, which fostered stylistic permeability among the various sub-groups.

Each statue is distinguished by the infinite variety of its formal combinations, as the interplay of details and decorative motifs proves inexhaustible. Nonetheless, a set of recurring characteristics makes it possible to identify the hand of nzaman-betsi sculptors. The present figure fully belongs to this tradition, while integrating certain plastic traits more commonly associated with the ntumu style, attesting to a subtle formal dialogue between the two "currents". The composition, remarkable for its structural clarity, rests upon a perfectly mastered hierarchy of masses. The body, conceived as a unified entity, is animated by a carefully orchestrated play of volumes: a solidly architected torso from which emerge full, rounded shoulders; arms pressed against the upper bust; hands joined on the chest in a gesture of restraint. The modeling of the powerfully muscled pectorals reveals an acute understanding of stylized anatomy: far from any naturalistic imitation, the sculptor extracts its essence, privileging balance and internal tension of form. The overall verticality of the figure lends it a serene authority, devoid of any ostentation.

The face, whose features display rare formal coherence - (half-)closed eyes, a mouth whose pout merges into a prognathous chin, a straight nose, and a coiffure with a central crest - is organized around a rigorously asserted median axis. A fine vertical scarification running from the forehead to the nose echoes this crest and recalls the identity markings specific to the Fang. This detail, both discreet and structuring, introduces a subtle vibration into the geometry of the face, tempering formal majesty with a sensitive humanity. The surface, patinated by time and ritual handling, retains a seeping depth. The ancestor is here depicted in the fullness of adulthood, seated - a posture that expresses both wisdom and a protective function - with legs firmly anchored. This latent tension constitutes one of the foundations of Fang thought: the ancestor is never conceived as a vanished being, but as a principle of continuity, a vigilant presence watching over the permanence of the living.

For comparable examples, probably from the same workshop, see the figure from the former collection of the German ethnologist Leo Frobenius, acquired before 1939 and illustrated in Perrois, L., *Arts du Gabon. Les arts plastiques du bassin de l'Ogooué*, Arnouville, 1979, p. 44, no. 20; as well as the example preserved at the Saint Louis Art Museum, acquired before 1910, from the former Frank Crowninshield collection (inv. no. 23 :1942).

[1] Perrois, L., *Statuaire fan*, Paris, 1972.





29

## masque bassa
libéria

Hauteur : 27 cm. (10⅝ in.)

€10,000-15,000
US$12,000-18,000

LEARN MORE

**provenance**
Lin et Emile Deletaille (1929-2021), Bruxelles
John Giltsoff (1947-2014), Gérone-Bruxelles
Collection Marcel Nies, Anvers, acquis auprès de ce dernier en 2005

Les Bassa, principalement établis dans le sud-est du Libéria, ont longtemps vu leur production artistique confondue avec celle des Dan. Ce n'est qu'à partir des années 1970 que celle-ci a véritablement commencé à être reconnue, notamment à la faveur d'un article de Mario Meneghini, publié dans *African Arts* (Los Angeles, automne 1972, vol. 6, n° 1, p. 44-48).

Les masques Bassa sont liés à des sociétés initiatiques masculines et féminines, parmi lesquelles figure la société *Chu-den-zo*, à laquelle se rattache ce masque *Geh-naw*. Ces masques interviennent lors de moments majeurs de la vie communautaire : retour des garçons nouvellement initiés, accueil de visiteurs de prestige ou encore célébrations festives. Le danseur ne porte pas le masque directement sur le visage ; celui-ci est fixé à une armature tressée en rotin, comparable à un chapeau.

D'un point de vue formel, ce masque se distingue par l'élégance et la douceur de ses lignes. Les traits, délicats et raffinés, sont perçus comme féminins. Les yeux en amande, la bouche ovoïde légèrement entrouverte laissant apparaître deux dents, ainsi que la coiffure sophistiquée composée de rangées de tresses disposées dans une parfaite symétrie, renvoient aux idéaux de beauté féminine chez les Bassa. Un motif vertical strié, courant sur le front et le nez, évoque un tatouage facial traditionnel. Pour un exemplaire comparable, probablement issu du même atelier, voir celui provenant de l'ancienne collection Josef Herman, publié dans Bleakley, R., *African Masks*, Londres, 1978, n° 9.

The Bassa people, primarily settled in southeastern Liberia, long saw their artistic production conflated with that of the Dan. It was only from the 1970s onward that Bassa art began to receive genuine recognition, notably following an article by Mario Meneghini published in *African Arts* (Los Angeles, Autumn 1972, vol. 6, no. 1, pp. 44-48).

Bassa masks are associated with male and female initiation societies, among them the *Chu-den-zo* society, to which this *Geh-naw* mask belongs. These masks appear at major moments in community life: the return of newly initiated boys, the reception of distinguished visitors, and festive celebrations. The dancer does not wear the mask directly on the face; instead, it is mounted on a woven rattan framework, comparable to a hat.

From a formal standpoint, this mask is distinguished by the elegance and softness of its lines. The features, delicate and refined, are perceived as feminine. The almond-shaped eyes, the slightly parted ovoid mouth revealing two teeth, and the sophisticated coiffure composed of rows of braids arranged in perfect symmetry all refer to Bassa ideals of feminine beauty. A vertically striated motif running across the forehead and down the nose evokes a traditional facial tattoo. For a comparable example, probably produced in the same workshop, see the mask from the former Josef Herman collection, published in Bleakley, R., *African Masks*, London, 1978, no. 9.





**30**

## statue baulé « maître d'ascher »
côte d'ivoire

Hauteur : 36 cm. (14⅛ in.)

€20,000-30,000
US$24,000-35,000

LEARN MORE

**provenance**

Lin et Emile Deletaille (1929-2021), Bruxelles
Lempertz, Bruxelles, 26 avril 2008, lot 121
Michael Vignold (1960-2016), Essen-Cologne
Collection Marcel Nies, Anvers, acquis auprès de ce dernier en 2009

**publication(s)**

Vignold, M., *Carton d'invitation*, Cologne, 2008, plat recto

La publication fondatrice de Robert Goldwater, *Baule Sculpture from the Ivory Coast* (New York, 1960), a profondément transformé l'étude de l'art africain en introduisant une méthode d'attribution stylistique fondée sur le connoisseurship, laquelle appréhendait la sculpture baulé comme le produit de personnalités artistiques identifiables plutôt que comme une production culturelle anonyme. Bien que Goldwater n'ait pas formellement nommé de maîtres individuels, son cadre analytique, reposant sur une analyse formelle approfondie et sur la cohérence stylistique, a posé les bases des recherches ultérieures.

Dans cette lignée, un corpus restreint et d'une qualité exceptionnelle de figures baulé - comprenant environ douze sculptures assises et debout - fut par la suite regroupé sous l'appellation collective de « Maître d'Ascher ». À ce titre, cette oeuvre peut être attribuée au cercle du « Maître d'Ascher ».

Comme l'a précisé Bernard de Grunne (*Maîtres de la Côte d'Ivoire*, Paris, 2014, pp. 81-106), cette dénomination ne renvoie pas à une main unique, mais à au moins trois artistes étroitement apparentés, œuvrant au sein d'une même filiation stylistique. L'appellation rend hommage à une célèbre figure baulé assise, autrefois conservée dans la collection d'Ernest Ascher et acquise vers 1926 par le collectionneur suisse G. F. Keller. L'artiste à l'origine de l'élaboration du prototype stylistique est considéré par Bernard de Grunne comme ayant été actif entre environ 1870 et 1920.

Au sein de l'art baulé, le groupe du « Maître d'Ascher » occupe une position centrale en tant qu'incarnation de son esthétique la plus classique et la plus aristocratique. L'œuvre présentée réunit les caractéristiques canoniques associées aux statues attribuées à ce groupe, notamment les époux spirituels (*blolo bla* et *blolo bian*) ainsi que les sculptures de prestige, qui se distinguent par une beauté naturaliste saisissante, une variété raffinée de gestes et une complexité exceptionnelle des coiffures. Les proportions élancées, la sérénité de l'attitude, le modelé délicat des traits du visage aux yeux mi-clos, ainsi que la maîtrise rigoureuse des scarifications concourent à une vision idéalisée de la perfection humaine et spirituelle. Loin de constituer des portraits au sens littéral, ces œuvres expriment les conceptions baulé du *blô*, entendu comme l'unité de la beauté, de la bonté et de l'équilibre moral.

Robert Goldwater's seminal publication *Baule Sculpture from the Ivory Coast* (New York, 1960) fundamentally transformed the study of African art by introducing a method of stylistic connoisseurship that approached Baule sculpture as the product of identifiable artistic personalities rather than anonymous cultural output. Although Goldwater himself did not formally name individual masters, his analytical framework, based on close formal analysis and stylistic coherence, laid the groundwork for subsequent scholarship.

Within this tradition, a small and exceptionally refined corpus of Baule figures, comprising roughly twelve seated and standing sculptures, was later grouped under the collective designation of the "Master of Ascher". In this sense, our present lot can be attributed to the Circle of the "Master of Ascher".

As clarified by Bernard de Grunne (*Maîtres de la Côte d'Ivoire*, Paris, 2014, pp. 81-106), this name refers not to a single hand but to at least three closely related artists working within the same stylistic lineage. The appellation pays homage to a celebrated seated Baule figure formerly in the collection of Ernest Ascher and acquired around 1926 by the Swiss collector G. F. Keller. The artist responsible for establishing the stylistic prototype, is believed by de Grunne to have been active between approximately 1870 and 1920.

Within Baule art, the "Master of Ascher" group occupies a central position as the embodiment of its most classical and aristocratic aesthetic. The present work brings together the canonical features associated with figures attributed to this group, most notably spirit spouses (*blolo bla* and *blolo bian*) and prestige sculptures, characterized by striking naturalistic beauty, a refined variety of gestures, and an exceptional complexity of coiffures. Elongated proportions, serene composure, delicately modeled facial features with half-closed eyes, and precisely controlled scarification contribute to an idealized vision of both human and spiritual perfection. Far from constituting literal portraits, these works articulate Baule concepts of *blô*, the unity of beauty, goodness, and moral balance.





# 31

## masque dan
côte d’ivoire

Hauteur : 24 cm. (9½ in.)

€30,000-50,000
US$36,000-59,000

LEARN MORE

**provenance**

Maurice Nicaud (1911-2003), Paris
Marceau Rivière, Paris
Alain de Monbrison, Paris
Jean-Édouard Charpentier (1938-2016), Abidjan
Christies, Paris, 11 juin 2012, lot 47
Alain Lecomte, Paris
Guy van Rijn, Bruxelles
Collection Marcel Nies, Anvers, acquis auprès de ce dernier en 2018

**exposition(s)**

Paris, Saint-Germain-des-Prés, Galerie Alain Lecomte, *Parcours des Mondes. 13e édition*, 9 - 14 septembre 2014
Hong Kong, Christie's - Galerie Didier Claes, *Carte Blanche*, 24 - 30 mai 2018

**publication(s)**

Rivière, M., *Les chefs-d'oeuvre africains des collections privées françaises - African masterpieces from private French collections - Die Afrikanischen meisterwerke Französischer Privatsammlungen*, Paris, 1975, p. 39









Chez les Dan, principalement établis en Côte d'Ivoire et au Libéria, les esprits de la forêt occupent une place essentielle dans l'organistion symbolique et sociale. Lors des mascarades, ces entités invisibles sont rendues présentes par l'intermédiaire des masques, garants de l'ordre communautaire et de l'harmonie collective. Le présent masque *Tankagle*, issu de l'ancienne collection Marceau Rivière, appartient à la catégorie des masques chantants et bienveillants. Il incarne un esprit féminin de la forêt, réputé pour sa douceur et son caractère facétieux. Ces masques interviennent lors de visites de dignitaires ou à l'occasion d'événements publics majeurs, au cours desquels ils chantent et déclament des proverbes destinés à invoquer la bénédiction divine sur la communauté.

Ce masque *Tankagle* se distingue par un visage ovale à la surface laquée, des yeux étroits en fente, symbole par excellence de la beauté féminine chez les Dan, ainsi que par des lèvres harmonieusement modelées et un nez aux ailes finement dessinées. Les sourcils tatoués, les motifs incisés sous les joues, ainsi que la pigmentation des yeux et des lèvres concourent à une esthétique d'une grande finesse, renvoyant à un idéal de grâce et de féminité. Le visage présente une expression mesurée, tandis que la coiffe originelle soigneusement tressée, inspirée des parures des femmes mandingues, a été exceptionnellement conservée.
Pour d'autres masques *Tankagle*, voir notamment Fischer, E. et Himmelheber, H., *Die Kunst der Dan*, Zurich, 1976, p. 65, n° 32, ainsi que l'exemplaire conservé au Montreal Museum of Fine Arts (inv. n° 1947.F.1). Pour un masque formellement analogue, voir celui de l'ancienne collection Morris J. Pinto, reproduit dans Bleakley, R., *African Masks*, Londres, 1978, n° 11.

Among the Dan, primarily established in Ivory Coast and Liberia, forest spirits occupy a central place in the symbolic and social order. During masquerades, these invisible entities are made present through masks, which serve as guarantors of communal order and collective harmony. The present *Tankagle* mask, from the former Marceau Rivière collection, belongs to the category of benevolent singing masks. It embodies a female forest spirit, renowned for her gentleness and playful character. Such masks appear during visits by dignitaries or on the occasion of major public events, during which they sing and recite proverbs intended to invoke divine blessing upon the community.

This *Tankagle* mask is distinguished by an oval face with a lacquered surface, narrow slit eyes – an archetypal symbol of feminine beauty among the Dan – as well as harmoniously modeled lips and a nose with finely delineated wings. The tattooed eyebrows, incised motifs beneath the cheeks, and the pigmentation of the eyes and lips all contribute to an aesthetic of great refinement, referring to an ideal of grace and femininity. The face conveys a restrained expression, while the original, carefully braided coiffure – inspired by Manding women's adornments – has been exceptionally preserved.
For other *Tankagle* masks, see in particular Fischer, E. and Himmelheber, H., *Die Kunst der Dan*, Zürich, 1976, p. 65, no. 32, as well as the example held in the Montreal Museum of Fine Arts (inv. no. 1947.F.1). For a formally analogous mask, see that from the former Morris J. Pinto collection, reproduced in Bleakley, R., *African Masks*, London, 1978, no. 11.

## 32

## statue *kandimbong*
## région du bas-sepik
## papouasie-nouvelle-guinée

Hauteur : 107 cm. (42⅛ in.)

€25,000-35,000
US$30,000-41,000

LEARN MORE

**provenance**

Collection Emily (1934-2015) et Paul Stover (1900-1974) Wingert, Montclair (probablement)

Loudmer, Hôtel-Drouot, Paris, 24 juin 1993, lot 227

Kevin Conru, Londres, acquis lors de cette vente

Collection Mark Groudine, Seattle, acquis auprès de ce dernier

Francois Coppens, Saint Niklaass

Collection Marcel Nies, Anvers, acquis auprès de ce dernier en 2010

Cette œuvre appartient à la catégorie des statues *kandimbong* : des représentations ancestrales incarnant les fondateurs de clans, des individus décédés identifiés ou encore des « héros culturels » mythiques.

Ses dimensions remarquables le distinguent des statues *kandimbong* plus couramment rencontrées et suggèrent fortement qu'il pourrait représenter un chef de clan éminent. L'élément caractéristique de ce corpus est la tête conique allongée, qui supportait à l'origine une perruque en cheveux naturels. Les bras, traités de manière simplifiée, contrastent avec les jambes puissantes et accentuées, un parti pris qui souligne la présence imposante de la statue.
Des motifs décoratifs incisés apparaissent au sommet de la tête, sur la poitrine et dans le dos; ces ornements sont caractéristiques des traditions artistiques Murik. La surface conserve des traces d'ocre rouge, localement appelé *waikor*, un pigment également utilisé comme peinture corporelle cérémonielle.

Lors des rites d'initiation masculine, les statues *kandimbong* étaient maintenues à proximité immédiate des initiés, qui dormaient à leurs côtés pendant les périodes de séclusion rituelle. Au-delà de leur autorité ancestrale, invoquée afin d'assurer le succès à la chasse et dans les pratiques guerrières, ces statues étaient également réputées pour communiquer avec leurs détenteurs, soit par l'intermédiaire des rêves, soit par celui de sorciers agissant comme médiateurs.

The present lot belongs to the category of *kandimbong* figures: ancestral representations that embody clan founders, known deceased individuals, or mythical "culture heroes."

Its remarkable size sets it apart from the *kandimbong* figures more commonly encountered, strongly suggesting that it may portray an important clan leader. Characteristic of this corpus is the elongated conical head, which would originally have supported a wig made of human hair. The arms, rendered in a simplified manner, contrast with the powerful, emphasized legs, a feature underscoring the figure's imposing presence.
Incised decorative patterns appear on the top of the head, the chest, and the back, motifs that are distinctive of Murik artistic traditions. The surface retains traces of red ochre, known locally as *waikor*, a pigment also used as ceremonial body paint.

During male initiation rites, *kandimbong* figures were kept in close proximity to initiates, who slept beside them throughout periods of ritual seclusion. Beyond their ancestral authority, invoked to secure success in hunting and warfare, these figures were also believed to communicate with their owners, either through dreams or via sorcerers acting as intermediaries.





# 33

## masque sénufo
côte d'ivoire

Hauteur : 36 cm. (14⅛ in.)

€40,000-60,000
US$48,000-71,000

LEARN MORE

**provenance**

Collection Michel Gaud, Saint-Tropez

Mia et Loed van Bussel (1935-2018), Amsterdam, acquis auprès de ce dernier en 1991

Jutheau, Drouot-Richelieu, Paris, *Collection van Bussel*, 25 juin 1996, lot 27

Alain de Monbrison, Paris, acquis lors de cette vente

Collection Alberto Costa Romero de Tejada, Barcelone

Collection Javier Lentini, Barcelone, acquis auprès de ce dernier *ca.* 1997

Adrian Schlag, Bruxelles, acquis auprès de ce dernier

Collection Marcel Nies, Anvers, acquis en 2013

**exposition(s)**

Palma de Majorque, Fundació "la Caixa", *África. La figura imaginada*, 9 juin - 29 août 2004

Tarragone, Centre Social i Cultural de la Fundació "la Caixa", *África. La figura imaginada*, 17 septembre - 1er novembre 2004

Valence, Sala Municipal d'exposicions l'Almodí, *África. La figura imaginada*, novembre 2004 - janvier 2005

Saragosse, La Lonja, *África. La figura imaginada*, février - avril 2005

Chicago, Art Institute of Chicago, *The Language of Beauty in African Art*, 20 novembre 2022 - 27 février 2023

Turnhout, Cultuurhuis de Warande, *Hybrids. Composite Creatures from Fables, Myths and Legends - Hybriden. Samengestelde wezens uit fabels, mythen en legenden*, 9 juin - 17 novembre 2024

**publication(s)**

Bouttiaux, A.-M., Costa, A. *et al.*, *África. La figura imaginada*, Barcelone, 2004, p. 81, n° 23

Schlag, A., *Tribal Art Classics IX*, Bruxelles, 2015, pp. 14 et 15

Petridis, C. *et al.*, *The Language of Beauty in African Art*, New Haven, 2022, pp. 282 et 331, n° 262

Herreman, F., Huet, L. et Liekens, T., *Hybrids. Composite Creatures from Fables, Myths and Legends - Hybriden. Samengestelde wezens uit fabels, mythen en legenden*, Turnhout, 2024, p. 27









Cette œuvre s'inscrit dans le corpus des masques sénufo dits *Kpeliye'e*, objets de petit format à l'exécution particulièrement soignée, portés comme insignes par les membres de la société initiatique du *Poro*. Le terme *Kpeliye'e*, communément traduit par « visage du danseur bondissant », renvoie au caractère vif des performances rituelles auxquelles ces masques étaient associés. Investis d'une fonction mémorielle, ils participaient à l'hommage rendu aux ancêtres défunts.

Alors que les exemplaires surmontés du motif du Fromager, ou kapokier, sont sensiblement plus répandus, celui-ci se singularise par la présence d'une corne au sommet. Des ailettes latérales aux formes variées, incisées de motifs spiralés ou hachurés, viennent encadrer la face. La composition se distingue également par sa grande finesse : l'ovale du masque prolonge avec élégance l'élancement longiligne du nez. L'étroitesse de la face est accentuée par deux cornes descendantes, évoquant les scarifications frontales ainsi que celles disposées de part et d'autre du nez. Le menton effilé, orienté vers le bas, renforce la verticalité de l'ensemble. L'équilibre subtil des volumes confère enfin à l'œuvre une présence affirmée, pleinement conforme aux canons les plus exigeants de l'esthétique sénufo.
Pour des exemplaires analogues, voir celui conservé au Náprstkovo muzeum (inv. n° A 1693), ainsi que celui de l'ancienne collection Michel Gaud, présenté lors de la dispersion d'une partie de sa collection le 29 novembre 1993 (lot 24).

This work belongs to the corpus of Senufo masks known as *Kpeliye'e*: small-scale objects of particularly refined execution, worn as insignia by members of the *Poro* initiatory society. The term *Kpeliye'e*, commonly translated as "the face of the leaping dancer", refers to the lively character of the ritual performances with which these masks were associated. Invested with a memorial function, they formed part of the tributes paid to deceased ancestors.

Whereas examples surmounted by the motif of the silk-cotton tree, or kapok, are considerably more common; this mask is distinguished by the presence of a horn at its apex. Lateral flanges of varying shapes, incised with spiral or hatched motifs, frame the face. The composition is further notable for its great refinement: the oval of the mask extends with elegance into the slender, elongated nose. The narrowness of the face is accentuated by two descending horns, evoking frontal scarifications as well as those arranged on either side of the nose. The tapered chin, oriented downward, reinforces the overall verticality. The subtle balance of volumes ultimately endows the work with a commanding presence, fully in keeping with the most exacting canons of Senufo aesthetics.
For comparable examples, see the mask preserved at the Náprstkovo muzeum (inv. no. A 1693), as well as that from the former Michel Gaud collection, presented at the dispersal of part of his collection on 29 November 1993 (lot 24).

# 34

## statue songyé
république démocratique du congo

Hauteur : 78 cm. (30¾ in.)

€50,000-70,000
US$60,000-83,000
~

LEARN MORE

**provenance**

Collection Jean Willy Mestach (1926-2014), Bruxelles (probablement)

Collection Gilberte (1925-2017) et John (*-1987) Lens-Ghesquière, Anvers

Nina et Henricus Simonis, Düsseldorf, acquis entre 1980 et 1990

Didier Claes, Bruxelles, acquis *ca.* 2005

Collection Marcel Nies, Anvers, acquis auprès de ce dernier en 2006

**exposition(s)**

Bruxelles, Ancienne Nonciature, Galerie Didier Claes, *BRUNEAF - Brussels Non European Art Fair. 15e édition*, 8 - 12 juin 2005

Paris, Galerie Didier Claes, *Musonge*, juin 2006

**publication(s)**

Mantuba-Ngoma, M., *Méthodologie des arts plastiques de l'Afrique noire*, Cologne, 1994, pp. 9 et 148, n° 3

Claes, A. et D., *Art premier d'Afrique noire - Premium Art from Black Africa*, Bruxelles, 2005, n° 2

Claes, A. et D., *Musonge*, Bruxelles, 2006, pp. 45, 47 et 49









Au sein de la société songyé, le *bukishi* occupait une place centrale en tant qu'institution d'initiation et de rituel, structurant à la fois les origines du cosmos et la continuité de l'ordre social. À travers des mises en scène cérémonielles complexes, il donnait à voir non seulement la création du monde, mais aussi les mécanismes par lesquels la société humaine se perpétuait au fil du temps. Au cœur de cette vision du monde se trouvait le mouvement cyclique des âmes : les esprits des défunts, régis par la mort et la renaissance de la lune et guidés par l'arc de l'arc-en-ciel, circulaient sans interruption entre le monde céleste et le ventre des femmes. Cette circulation perpétuelle garantissait le renouvellement de la vie, unissant ancestralité, fertilité et reproduction sociale au sein d'un même système cosmologique.

Les statues *mankishi*, dont l'exemplaire présenté ici offre une illustration remarquable, étaient pleinement intégrées à ce cadre conceptuel, agissant comme de puissants intermédiaires matériels entre les forces cosmiques et la communauté humaine. Loin d'être de simples représentations, elles étaient des présences rituellement activées, capables d'ancrer sur terre des énergies invisibles et de favoriser activement le cycle de la réincarnation au cœur de l'idéologie du *bukishi*. La présence du fer, du cuivre, des textiles et d'autres matériaux naturels ne contribuait pas seulement à leur ornementation visuelle, mais renforçait également leur charge magique, accentuant leur efficacité. Par leur usage lors des cérémonies d'initiation et des rites communautaires, les figures *mankishi* régulaient le passage entre le monde des vivants et celui des morts, assurant ainsi le maintien de l'ordre cosmologique ainsi que la cohésion morale et sociale de la société songyé.
Cette statue puissante, caractérisée par une symétrie marquée et une posture frontale autoritaire, se présente comme une manifestation éloquente du style canonique songyé de la région centrale, située autour et au sud de Kalebwe.

Within Songye society, the *bukishi* was a central initiation and ritual institution that articulated both cosmological origins and social continuity. Through complex ceremonial enactments, it staged not only the creation of the world but also the mechanisms through which human society was perpetuated over time. At the heart of this worldview was the cyclical movement of souls: the spirits of the deceased, governed by the death and rebirth of the moon and guided by the arc of the rainbow, were believed to travel continuously between the celestial realm and the wombs of women. This perpetual circulation ensured the regeneration of life, binding ancestry, fertility, and social reproduction into a coherent cosmological system.

The *mankishi* figures, of which our present lot is an impressive example, were integral to this framework, functioning as powerful material intermediaries between cosmic forces and the human community. Far from being mere representations, they were ritually activated presences that anchored invisible energies on earth and actively promoted the cycle of reincarnation central to *bukishi* ideology. The presence of iron, copper, textiles, and other natural materials not only contributed to their visual embellishment but also enhanced their magical charge, reinforcing their efficacy. Through their use in initiation ceremonies and communal rites, *mankishi* figures regulated the passage between the worlds of the living and the dead, thereby sustaining both the cosmological order and the moral and social cohesion of Songye society.
This powerful figure, characterized by its pronounced symmetry and commanding, frontal posture, stands as an eloquent manifestation of the canonical Songye style of the central region, located around and south of Kalebwe.

**35**

## masque guro « maître des yasoua »
côte d'ivoire

Hauteur : 28 cm. (11 in.)

€15,000-25,000
US$18,000-30,000

LEARN MORE

**provenance**

Guy Piazzini (1926-2018), Paris

Lucien van de Velde, Anvers

Collection Victor Van Craen, Anvers, acquis auprès de ce dernier en 1991

Collection Marcel Nies, Anvers, acquis auprès de ce dernier en 2008

**publication(s)**

Beaulieux, D., *Belgium Collects African Art*, Bruxelles, 2000, p. 297

Moos, P. *et al.*, *Parcours des Mondes. 7e édition*, Arquennes, 2008, p. 96

Fischer, E., Homberger, L. *et al.*, *Les maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire - Afrikanische Meister. Kunst der Elfenbeinküste*, Zurich, 2014, p. 44, n° 39

Baarspul, M., *Maskers en beelden uit Ivoorkust. De kunstenaars ontdekt*, Amsterdam, 2014, p. 34, n° 8

**exposition(s)**

Bruxelles, Ancienne Nonciature, Galerie Kagu, *BRUNEAF - Brussels Non European Art Fair. 18e édition*, 4 - 8 juin 2008

Zurich, Rietberg Museum, *Afrikanische Meister. Kunst der Elfenbeinküste - Les maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire*, 14 février - 1er juin 2014

Bonn, Bundeskunsthalle, *Afrikanische Meister. Kunst der Elfenbeinküste - Les maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire*, 28 juin - 5 octobre 2014

Amsterdam, De Nieuwe Kerk, *Afrikanische Meister. Kunst der Elfenbeinküste - Les maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire*, 25 octobre 2014 - 15 février 2015

Paris, Musée du quai Branly - Jacques Chirac, *Les maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire - Afrikanische Meister. Kunst der Elfenbeinküste*, 13 avril - 26 juillet 2015









« Les Yasoua constituent des sous-groupes de l'ethnie gouro du centre vivant autour des villes de Zuénoula, Mamnigi et Tibeita. […] Sont attribués au « Maître des Yasoua » des masques *Gou*. […] Je suppose que ce « Maître des Yasoua » a été en activité entre 1920 et 1940. Ses œuvres sont conservées au musée Barbier-Mueller, au Linden-Museum de Stuttgart ainsi que dans des collections suisses et belges. Les masques féminins de ce Maître sont exécutés dans un bois lourd finement veiné, teinté foncé, rehaussé de quelques ajouts de pigments bleu et blanc. Ils sont relativement petits, d'une facture très soignée, et présentent un large éventail de coiffures et de scarifications sur le front, les joues et les tempes. Leurs visages sont caractérisés par un front plutôt large et bas, souvent très bombé […] ; les triples scarifications sont regroupées par cinq de façon symétrique. La bouche est toujours ouverte : la lèvre supérieure, finement ourlée, s'avance en pointe au-dessus de l'arc de la lèvre inférieure, laissant apparaître deux rangées de petites dents blanches et pointues. »[1]

À tous égards, ce masque *Gu* reflète les critères de la beauté idéale tels qu'elle est perçue par les Guro. Les dents y sont limées et la chevelure soigneusement coiffée, ici structurée par deux tresses encadrant le visage ; autant de signes d'un être civilisé, distinct du monde naturel et sauvage. Dans les pratiques culturelles *guro* des siècles passés, la femme mythique, ou ancêtre idéalisée, nommée *Gu*, incarne ce modèle féminin accompli. Épouse de *Zamble*, elle chante ses louanges, exécute des danses empreintes de sensualité rituelle et veille à la protection des jeunes épouses, les préservant de toute malveillance au sein de la famille dans laquelle elles ont été intégrées.
Pour des exemplaires analogues, issus du même atelier, voir celui publié dans Debbaut, J., Heusch, L. de *et al.*, *Utotombo. L'art d'Afrique noire dans les collections privées belges*, Bruxelles, 1988, p. 150, n° 64, ainsi que celui conservé au Wereldmuseum Berg en Dal (inv. n° AM-22-4). Voir également la statue conservée au musée Barbier-Mueller (inv. n° BMG 1007-1), publiée dans Bouttiaux, A.-M., *Guro*, Milan, 2016, p. 132, n° 40.

[1] Fischer, E. et Homberger, L., *Les Maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire*, Paris, 2015, pp. 41-44.

"The Yasua constitute sub-groups of the central Guro people living in the area surrounding the towns of Zuénoula, Mamnigi, and Tibeita. […] *Gou* masks are attributed to the 'Master of the Yasua'. […] I assume that this 'Master of the Yasua' was active between 1920 and 1940. His works are preserved in the Barbier-Mueller Museum, the Linden Museum in Stuttgart, as well as in Swiss and Belgian collections. The female masks by this Master are carved from a heavy, finely veined wood, darkly stained and enhanced with a few applications of blue and white pigments. They are relatively small in scale, very finely executed, and display a wide range of coiffures and scarification patterns on the forehead, cheeks, and temples. Their faces are characterized by a rather broad and low forehead, often very domed […] ; the triple scarifications are symmetrically grouped in sets of five. The mouth is always open: the finely contoured upper lip projects to a point above the curve of the lower lip, revealing two rows of small, white, pointed teeth."[1]

In every respect, this *Gu* mask reflects the criteria of ideal beauty as perceived by the Guro. The teeth are filed and the hair carefully arranged, here structured by two braids framing the face - clear markers of a civilized being, distinct from the natural and wild world. In *Guro* cultural practices of past centuries, the mythical woman, or idealized ancestress, named *Gu*, embodies this accomplished feminine model. As the wife of *Zamble*, she sings his praises, performs dances imbued with ritual sensuality, and ensures the protection of young brides, shielding them from any malevolence within the family into which they have been integrated.
For comparable examples from the same workshop, see the mask published in Debbaut, J., Heusch, L. de *et al.*, *Utotombo. L'art d'Afrique noire dans les collections privées belges*, Brussels, 1988, p. 150, no. 64, as well as the example preserved at the Wereldmuseum Berg en Dal (inv. no. AM-22-4). See also the statue held in the musée Barbier-Mueller (inv. no. BMG 1007-1), published in Bouttiaux, A.-M., *Guro*, Milan, 2016, p. 132, no. 40.

[1] Fischer, E. and Homberger, L., *Les Maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire*, Paris, 2015, pp. 41-44.

**36**

## figure de reliquaire kota
gabon

Hauteur : 54 cm. (21¼ in.)

€60,000-80,000
US$71,000-94,000

LEARN MORE

**provenance**

Collection privée, acquis en 1946

Artcurial, Paris, 8 décembre 2003, lot 55

Yann Ferrandin, Paris, acquis *ca.* 2011

Collection Marcel Nies, Anvers, acquis auprès de ce dernier en 2014

**publication(s)**

Ferrandin, Y., *Kota*, Paris, 2011, pp. 8-11 et 106, n° 1

Moos, P. *et al.*, *Parcours des Mondes. 10e édition*, Arquennes, 2011, pp. 54 et 55

**exposition(s)**

Paris, Galerie Yann Ferrandin, *Kota*, 6 septembre - 8 octobre 2011

Paris, Saint-Germain-des-Prés, Galerie Yann Ferrandin, *Parcours des Mondes. 10e édition*, 7 - 11 septembre 2011

Bruxelles, Tour & Taxis, Galerie Yann Ferrandin, *BRAFA - Brussels Art Fair. 59e édition*, 25 janvier - 2 février 2014









Placées au sommet de paniers reliquaires en vannerie, les effigies Kota, désignées sous le nom *Mbulu ngulu* s'inscrivent au cœur du culte des ancêtres, assurant une médiation permanente entre le monde des vivants et celui des morts. Le style considéré comme le plus « classique », caractérisé par un visage ovale, une ample coiffure disposée en croissant transversal, des coiffes latérales tronquées à base rectiligne et pendants verticaux, est attribué par Chaffin[1] aux groupes Obamba et Ndumu.

À partir de ce noyau stylistique, de nombreuses variantes se sont développées, intégrant soit des éléments empruntés aux traditions sculpturales de groupes rencontrés au cours des migrations kota-obamba, soit des innovations issues du génie créateur de sculpteurs individuels. Les recherches menées par le docteur Andrault dans les années 1960 ont permis de circonscrire ce style à la région de Moanda, et plus précisément au village de Zokolunga, où des sculpteurs wumbu tels que Semangoy et Koba avaient établi un atelier. Cette figure *Mbulu ngulu* compte parmi les rares effigies ancestrales dont la remarquable individualité artistique autorise une attribution convaincante à l'atelier de Semangoy, actif dans la seconde moitié du XIXe siècle.

La vigueur de sa structure concavo-convexe confère à la sculpture une présence spatiale particulièrement affirmée. Les éléments latéraux de la coiffe, conjugués au plan incliné du front, traversé et structuré par une bande de cuivre, accentuent la profondeur saisissante du visage projeté vers l'avant. Les yeux ovales en saillie irradient par la présence de têtes de clous figurant les iris. Le nez, inscrit dans un triangle d'une grande rigueur géométrique, est souligné par une plaque médiane épousant les volumes, rendant l'absence de bouche d'autant plus saisissante. Une bande de cuivre traverse le visage au niveau des yeux, sous un front proéminent surmonté d'un diadème crénelé, renforçant la monumentalité de l'ensemble. Cette figure de reliquaire constitue un témoignage exceptionnel de la production des Wumbu. Le corpus extrêmement restreint des œuvres attribuées à l'atelier de Semangoy comprend, outre la statue acquise par Pierre Servant en 1932, la figure de reliquaire de la collection André Lhote, acquise vers 1930, ainsi que celle conservée au musée Dapper, acquise en 1922 par Maurice Polidori (inv. n° 3046)[2].

[1] Chaffin, A. et F., *L'art kota. Les figures de reliquaire*, Meudon, 1979.
[2] Toutes deux sont publiées dans Le Fur, Y., Martin S. *et al.*, *Les forêts natales. Arts d'Afrique équatoriale atlantique*, Paris, 2017, pp. 284 et 286-287.

Placed atop woven reliquary baskets, the Kota effigies - known as *Mbulu ngulu* - stand at the very heart of ancestor worship, ensuring a constant mediation between the world of the living and that of the dead. The style regarded as the most "classical", characterized by an oval face, a broad crescent-shaped transverse coiffure, truncated lateral headdresses with straight bases and vertical pendants, is attributed by Chaffin[1] to the Obamba and Ndumu groups.

From this stylistic core, numerous variants developed, incorporating either elements borrowed from the sculptural traditions of groups encountered during Kota-Obamba migrations, or innovations stemming from the creative genius of individual sculptors. Research conducted by Dr. Andrault in the 1960s made it possible to circumscribe this style to the Moanda region, and more specifically to the village of Zokolunga, where Wumbu sculptors such as Semangoy and Koba had established a workshop. This *Mbulu ngulu* figure ranks among the rare ancestral effigies whose remarkable artistic individuality allows for a convincing attribution to the workshop of Semangoy, active during the second half of the 19th century.

The vigor of its concavo-convex structure endows the sculpture with a particularly assertive spatial presence. The lateral elements of the headdress, combined with the inclined plane of the forehead - crossed and structured by a copper band - accentuate the striking depth of the face projected forward. The protruding oval eyes radiate through the presence of nail heads representing the irises. The nose, set within a triangle of great geometric rigor, is emphasized by a central plaque that closely follows the volumes, rendering the absence of a mouth all the more striking. A copper band crosses the face at eye level beneath a prominent forehead surmounted by a crenellated diadem, reinforcing the monumentality of the whole. This reliquary figure constitutes an exceptional testimony to Wumbu production. The extremely limited corpus of works attributed to the workshop of Semangoy includes, in addition to the statue acquired by Pierre Servant in 1932, the reliquary figure from the André Lhote collection, acquired around 1930, as well as the example preserved at the musée Dapper, acquired in 1922 by Maurice Polidori (inv. no. 3046)[2].

[1] Chaffin, A. and F., *L'art kota. Les figures de reliquaire*, Meudon, 1979.
[2] Both are published in Le Fur, Y., Martin, S. *et al.*, *Les forêts natales. Arts d'Afrique équatoriale atlantique*, Paris, 2017, pp. 284 and 286–287.

# 37

## masque salampasu
république démocratique
du congo

Hauteur : 29 cm. (11⅜ in.)

€6,000-8,000
US$7,100-9,400

LEARN MORE

**provenance**

Collection privée, France

Nancy (*-2015) et Herbert (1924-2001) Baker, Chicago

Collection Victor Rosen, Beverly Hills

Dave DeRoche, San Francisco, acquis *ca.* 1980

Lucien van de Velde, Anvers

Collection Marcel Nies, Anvers, acquis auprès de ce dernier en 2006

**exposition(s)**

Kansas City (Missouri), Nelson Gallery Atkins Museum - Nelson-Atkins Museum of Art, *Ethnic art from the collection of Mr. and Mrs. Herbert Baker. Africa. Mediterranean. Oceania*, 1
7 décembre 1966 - 29 janvier 1967

New York, Museum of Primitive Art - The Metropolitan Museum of Art, *The Herbert Baker Collection*, 1969

**publication(s)**

Coe, R. T., *Ethnic art from the collection of Mr. and Mrs. Herbert Baker. Africa. Mediterranean. Oceania*, Kansas City (Missouri), 1966, p. 32, n° 100 (non ill.)

Newton, D., *The Herbert Baker Collection*, New York, 1969, p. 42, n° 65 (non ill.)

Les Salampasu vivent à l'est de la rivière Kasaï, à la frontière entre la République démocratique du Congo et l'Angola. Peuple renommé pour sa bravoure, il s'organise autour d'une hiérarchie de chefs dont l'autorité est tempérée par celle de sociétés secrètes. Celles-ci, à dimension guerrière, jouent un rôle déterminant dans la structuration sociale, la cohésion du groupe et la défense du territoire.

Strictement réservés aux hommes, les masques Salampasu interviennent dans le cadre des rites d'initiation propres aux sociétés secrètes, telles que celle du *Mugungo*. Les jeunes initiés intègrent la confrérie et gravissent progressivement ses échelons selon un système codifié. Le port du masque, conditionné par l'accomplissement d'actes spécifiques, marque une reconnaissance symbolique du courage et du statut social. Chaque masque se fait ainsi l'emblème du rang, du prestige et de la valeur guerrière de son porteur, constituant un instrument essentiel de transmission et de formation des chasseurs et combattants.

Ce masque réunit l'ensemble des caractéristiques formelles propres aux Salampasu : un front largement bombé, des orbites creusées, un nez puissant et une bouche rectangulaire ajourée et ornée de deux rangées de dents limées. Il se distingue par la conservation de sa polychromie d'origine et par une patine dense et croûteuse, fruit d'un usage rituel répété qui confère à l'ensemble une belle présence plastique.

The Salampasu inhabit the region east of the Kasai River, along the border between the Democratic Republic of the Congo and Angola. Renowned for their bravery, they are organized around a hierarchy of chiefs whose authority is tempered by that of secret societies. These societies, martial in nature, play a decisive role in social organization, group cohesion, and the defense of the territory.

Strictly reserved for men, Salampasu masks are used in the context of initiation rites specific to secret societies such as the *Mugungo*. Young initiates are admitted into the brotherhood and progressively advance through its ranks according to a codified system. The right to wear a mask, contingent upon the accomplishment of specific acts, constitutes a symbolic recognition of courage and social status. Each mask thus becomes an emblem of the rank, prestige, and warrior value of its wearer, serving as an essential instrument in the transmission and training of hunters and fighters.

This mask brings together all the formal characteristics typical of Salampasu art: a markedly domed forehead, deeply set eye sockets, a powerful nose, and a pierced rectangular mouth adorned with two rows of filed teeth. It is distinguished by the preservation of its original polychromy and by a dense, encrusted patina, the result of repeated ritual use, which endows the work with a strong plastic presence.





## 38

**crochet de suspension sawos**
province sepik oriental
papouasie-nouvelle-guinée

Hauteur : 106 cm. (41¾ in.)

€25,000-35,000
US$30,000-41,000

LEARN MORE

**provenance**
Collection privée, Australie
John Giltsoff (1947-2014), Gérone-Bruxelles
Collection Marcel Nies, Anvers, acquis auprès de ce dernier en 2008

**publication(s)**
Giltsoff, J., *Giltsoff*, Barcelone, 2008, p. 11

Dans la vaste aire culturelle englobant les régions du Moyen et du Bas-Sepik, les crochets de suspension remplissent à la fois des fonctions pratiques dans le foyer et des rôles à signification cérémonielle. Suspendus aux poutres à l'aide de cordes, ils servaient à ranger nourriture, vêtements et autres biens précieux. Des paniers et des sacs en filet étaient suspendus aux crochets à pointes situés à l'extrémité inférieure, protégeant ainsi leur contenu des rongeurs et autres nuisibles.

Ces crochets sont souvent des figures représentant des ancêtres ou des animaux totémiques associés aux clans. De telles représentations indiquent leur rôle symbolique plus large, positionnant les crochets comme des médiateurs entre le monde matériel et le domaine des esprits. Compte tenu de son échelle remarquable, ce crochet a très probablement rempli une telle fonction. La taille imposante de la figure humaine ainsi que l'usure évidente des crochets corroborent cette interprétation. Si la section inférieure présente les motifs linéaires et circulaires caractéristiques de la sculpture iatmul, la particularité la plus saisissante de l'objet réside dans ses dimensions exceptionnelles et sa présence visuelle captivante, qui renforcent sa singularité.
Les yeux, formés de cercles concentriques multiples, ressemblent fortement à ceux que l'on retrouve sur certains masques des maisons des hommes de la région de la rivière Keram. Surmontés de sourcils arqués multiples, ils captent intensément le regard du spectateur, conférant à l'objet une présence puissante et presque magique.

Within the broad cultural area encompassed by the region of the Middle and Lower Sepik, suspension hooks function both as practical household tools and as objects of ceremonial significance. Hung from the rafters by cords, they were used to store food, clothing, and other valued belongings. Baskets and string bags were suspended from the pronged hooks at the lower end, protecting their contents from rodents and other pests.

These hooks are often carved with figures representing ancestral beings and clan-associated totemic animals. Such imagery points to their broader symbolic role, positioning the hooks as mediators between the material world and the realm of spirits. Given its remarkable scale, the present lot may well have fulfilled such a broader function. Both the imposing size of the human figure and the evident wear on the hooks support this interpretation. While the lower section displays the characteristic linear and circular motifs of Iatmul carving, the most striking feature of the object lies in its exceptional dimensions and compelling visual presence, which contribute to its distinctiveness.
The eyes, formed by multiple concentric circles, closely resemble those found on certain gable masks from men's houses in the Keram River region. Surmounted by multiple arched eyebrows, they strongly engage the viewer, imparting a powerful and almost magical presence.





# 39

## masque-heaume sénufo
côte d'ivoire

Hauteur : 98 cm. (38⅝ in.)

€15,000-25,000
US$18,000-30,000

LEARN MORE

**provenance**

Collection Simon Escarré (1909-1999), Cannes

Collection privée, Belgique

Mia et Loed van Bussel (1935-2018), Amsterdam

Collection Gerard Schraverus, Pays-Bas, acquis auprès de ces derniers en 1981

Collection Marcel Nies, Anvers, acquis auprès de ce dernier en 2000

**exposition(s)**

Otterlo, Kröller-Müller Museum, *Sculptuur uit Afrika en Oceanië - Sculpture from Africa and Oceania*, 17 novembre 1990 - 20 janvier 1991

Chicago, Art Institute of Chicago, *The Language of Beauty in African Art*, 20 novembre 2022 - 27 février 2023

Turnhout, Cultuurhuis de Warande, *Hybrids. Composite Creatures from Fables, Myths and Legends - Hybriden. Samengestelde wezens uit fabels, mythen en legenden*, 9 juin - 17 novembre 2024

**publication(s)**

Herreman, F., Smidt, D. *et al.*, *Sculptuur uit Afrika en Oceanië. Een keuze uit de collecties van leden van de Vereniging Vrienden van Ethnografica - Sculpture from Africa and Oceania. A choice from the collections of members of the Association of Friends of Ethnographica*, Otterlo, 1990, p. 53, n° 9

Vogelzang, J., « Diermotieven in de Afrikaanse kunst », *in Vereniging Vrienden van Ethnografica*, Vorden, 1997, n° 60

Petridis, C. *et al.*, *The Language of Beauty in African Art*, New Haven, 2022, pp. 281 et 330, n° 259

Herreman, F., Huet, L. et Liekens, T., *Hybrids. Composite Creatures from Fables, Myths and Legends - Hybriden. Samengestelde wezens uit fabels, mythen en legenden*, Turnhout, 2024, p. 194

Les sculpteurs sénufo conçoivent des œuvres dont la vocation première est d'inspirer la crainte, en convoquant un répertoire visuel emprunté à des animaux réputés pour leur puissance, tels que le crocodile, le phacochère, le bélier etc. Les masques-heaumes *Kponyugo* instaurent ainsi, chez ceux qui les contemplent, un climat d'appréhension. Portés par les membres du *Poro* et d'autres confréries de la région à l'occasion de funérailles ou de cérémonies spécifiques, ces masques participent à la sanction des transgressions des lois humaines et à la mise à distance des forces spirituelles malveillantes. En raison de la violence expressive de ces apparitions rituelles, femmes et enfants se voient formellement interdire d'y assister.

Ce *Kponyugo* d'une grande présence conjugue une volonté délibérée d'effroi à une forte charge symbolique. Afin d'en renforcer l'impact, la figure hybride emprunte à un reptile prédateur une gueule béante, hérissée de dents menaçantes, d'où surgit une langue ostensiblement affichée. L'antilope y est évoquée par les cornes qui encadrent le sommet du crâne, tandis qu'une petite excroissance sur l'arête médiane du front, pouvant être interprétée comme la crête dentelée d'un coq, vient enrichir encore ce bestiaire composite.
Pour des œuvres comparables, voir l'exemplaire issu de l'ancienne collection Michel Périnet (Christie's, Paris, 23 juin 2021, lot 6), ainsi qu'à celui de l'ancienne collection Charles Ratton, aujourd'hui conservé au musée Dapper (inv. n° 1043) et publié dans Falgayrettes-Leveau, C., *Masques*, Paris, 1995, p. 218.

Senufo sculptors create works whose primary purpose is to inspire fear, drawing upon a visual vocabulary borrowed from animals renowned for their strength and formidable presence, such as crocodiles, warthogs, and rams. *Kponyugo* helmet masks thus evoke in those who behold them a palpable sense of apprehension. Worn by members of the *Poro* society and other regional fraternities on the occasion of funerals or specific ritual ceremonies, these masks serve both to sanction transgressions of human laws and to ward off malevolent spiritual forces. Owing to the expressive violence inherent in these ritual appearances, women and children are strictly forbidden from witnessing them.

This *Kponyugo*, of striking presence, combines a deliberate intent to terrify with a potent symbolic charge. To heighten its impact, the hybrid figure borrows the gaping, tooth-lined jaws of a predatory reptile, from which a prominently displayed tongue projects with aggressive intent. The antelope is evoked by the horns flanking the summit of the skull, while a small projection along the median ridge of the forehead, possibly interpreted as the serrated crest of a rooster, further enriches this composite bestiary.
For comparable works, see the example from the former Michel Périnet collection (Christie's, Paris, 23 June 2021, lot 6), as well as the piece from the former Charles Ratton collection, now held at the Musée Dapper (inv. no. 1043) and published in Falgayrettes-Leveau, C., *Masques*, Paris, 1995, p. 218.





**40**

## tête eket
### nigeria

Hauteur : 72 cm. (28⅜ in.)

€10,000-15,000
US$12,000-18,000

LEARN MORE

**provenance**

Alain Dufour, Ramatuelle

Lucien van de Velde, Anvers, acquis *ca.* 1970

Alfred (Alfie) Scheinberg (1949-1992), New York, acquis *ca.* 1986

Collection privée, États-Unis

Christie's, New York, 11 novembre 1993, lot 83

Lucien van de Velde, Anvers, acquis lors de cette vente

Collection Marcel Nies, Anvers, acquis auprès de ce dernier en 2004

**publication(s)**

Povey, J. *et al.*, « Publicité Alfred L. Scheinberg - Alfred L. Scheinberg advertisement », *in African Arts*, Los Angeles, février 1986, vol. XIX, n° 2, p. 19

Les artistes ibibio, dont les eket sont un sous-groupe, comptent parmi les plus grands sculpteurs du sud-est du Nigeria. Parmi les œuvres les plus emblématiques de la production eket figurent les coiffes de danse et les masques, utilisés par les membres de sociétés secrètes telles qu'*Ekpo* lors de cérémonies comprenant les fêtes des moissons, les funérailles et d'autres occasions rituelles. Masques et coiffes s'inscrivent dans un patrimoine culturel commun et constituent l'un des principaux modes d'expression artistique au sein du complexe culturel de la Cross River.

Les créations eket se caractérisent fréquemment par des formes arrondies et circulaires, des traits du visage stylisés et des motifs géométriques qui les rendent immédiatement reconnaissables. Cette tête offre un exemple particulièrement éloquent de cette tradition. Cette très grande coiffe se distingue non seulement par son ampleur remarquable et par la qualité exceptionnelle de sa sculpture, mais aussi par la rareté du type qu'elle représente. Les exemplaires à tête unique, tels que celui-ci, demeurent relativement peu courants, tandis que l'on rencontre plus fréquemment des sculptures figurant un personnage entier ou, à l'inverse, une tête humaine stylisée associée à un torse.

Ibibio artists, of which the Eket are a sub-group, are renowned as some of the finest carvers of southeastern Nigeria. Among the best-known works produced by Eket sculptors are dance crests and masks, used by members of secret societies such as *Ekpo* during ceremonies including harvest festivals, funerals, and other ritual occasions. Masks and headdresses form part of a shared cultural heritage and constitute one of the principal modes of artistic expression within the Cross River cultural complex.

Eket creations often adopt rounded, circular forms with stylized facial features and geometric motifs that make them immediately recognizable. The present lot represents a particularly eloquent example of this tradition. Moreover, this very large headdress stands apart not only for its impressive scale and the exceptional quality of its carving, but also for the rare type of headdress it represents. Single-head examples such as this are relatively uncommon, whereas carvings depicting a full figure or, alternatively, an abstracted human head combined with a torso are more frequently encountered.





# 41

## **masque sénufo**
côte d'ivoire

Hauteur : 35 cm. (13¾ in.)

€30,000-50,000
US$36,000-59,000

LEARN MORE

**provenance**

Collection Simon Escarré (1909-1999), Cannes

Max Rouayroux (1914-2008), Nice

Johan Henau, Anvers

Collection Kitty et Frits Schmidt, Anvers, acquis en 1987

Jean-Baptiste Bacquart, Paris (inv. n° JBB 12-97)

Collection Marcel Nies, Anvers, acquis auprès de ce dernier en 2012

**exposition(s)**

Paris, Saint-Germain-des-Prés, Galerie Jean-Baptiste Bacquart, *Parcours des Mondes. 11e édition*, 11 - 16 septembre 2012









La création des masques doubles sénufo, dits *Kpeliye'e*, s'inscrit en relation étroite avec le culte des ancêtres pratiqué au sein des sociétés initiatiques du *Poro*, institutions fondamentales du système social sénufo. Ces masques intervenaient dans des contextes rituels où la mémoire des défunts et la transmission des savoirs initiatiques occupaient une place centrale.

La figuration exceptionnelle de deux visages accolés, sculptés dans une stricte symétrie, surmontés d'une crête centrale incurvée et incisée de motifs géométriques, confère à cet exemplaire un caractère de grande rareté. Émergeant entre deux cornes latérales puissamment arquées et finement striées, cette crête structure l'ensemble de la composition et accentue son élancement vertical. La remarquable qualité d'exécution de ce masque permet d'affirmer qu'il est l'œuvre d'un sculpteur de premier plan.

Bien que le registre stylistique des masques de danse *Kpeliye'e* repose sur des constantes formelles bien établies, l'observation attentive de chaque exemplaire révèle une diversité de solutions plastiques qui témoigne de l'inventivité de la sculpture sénufo. Ici, le traitement du nez, à la fois étroit, long et saillant, constitue un axe structurant de la composition : son arête s'inscrit dans un mouvement longiligne épousant avec subtilité l'axe vertical commun aux deux visages. Les paupières mi-closes et la stylisation rigoureuse des traits instaurent une expression de retenue et de gravité, perceptible notamment dans le modelé des bouches proéminentes aux dents stylisées. L'articulation maîtrisée des scarifications et des volumes périphériques concourt à une construction d'une grande cohérence formelle, tandis que la rigueur de la symétrie et la précision de l'exécution confèrent à ce masque une présence particulièrement affirmée. Pour des exemplaires analogues, voir celui conservé au The Kreeger Museum de Washington (inv. n° 1966.11), ainsi que celui du musée du quai Branly - Jacques Chirac (inv. n° 73.1972.3.1).

The creation of Senufo double masks, known as *Kpeliye'e*, is closely linked to ancestor worship practiced within the *Poro* initiation societies, which constitute fundamental institutions of the Senufo social system. These masks were used in ritual contexts in which the remembrance of the deceased and the transmission of initiatory knowledge occupied a central role.

The exceptional depiction of two adjoining faces, carved in strict symmetry and surmounted by a curved central crest incised with geometric motifs, endows this example with a character of great rarity. Emerging between two powerfully arched and finely striated lateral horns, this crest structures the entire composition and accentuates its vertical elongation. The remarkable quality of execution of this mask allows it to be identified as the work of a master sculptor.

Although the stylistic register of *Kpeliye'e* dance masks is based on well-established formal constants, careful observation of each example reveals a diversity of sculptural solutions that attests to the inventiveness of Senufo carving. Here, the treatment of the nose - at once narrow, elongated, and projecting - constitutes a structuring axis of the composition: its ridge follows a linear movement that subtly aligns with the vertical axis shared by both faces. The half-closed eyelids and the rigorous stylization of the features establish an expression of restraint and gravity, perceptible in particular in the modeling of the prominent mouths with stylized teeth. The controlled articulation of scarifications and peripheral volumes contributes to a construction of great formal coherence, while the rigor of the symmetry and the precision of the execution confer upon this mask a particularly assertive presence. For comparable examples, see the mask preserved in the collections of The Kreeger Museum, Washington (inv. no. 1966.11), as well as that of the musée du quai Branly - Jacques Chirac (inv. no. 73.1972.3.1).

**42**

## statue dan
côte d'ivoire

Hauteur : 70 cm. (27½ in.)

€30,000-50,000
US$36,000-60,000

LEARN MORE

**provenance**

Merton D. Simpson (1928-2013), New York

Samir Borro, Bruxelles, acquis auprès de ce dernier

Collection privée, États-Unis

Sotheby's, New York, 18 mai 1992, lot 116

John Giltsoff (1947-2014), Gérone-Bruxelles, acquis lors de cette vente

Collection Marcel Nies, Anvers, acquis auprès de ce dernier en 2005

Cette statue d'une grande finesse d'exécution se prête difficilement à une attribution définitive. L'absence de certains traits généralement associés à la statuaire bété - notamment la jonction angulaire des jambes au niveau de l'aine - en complique l'identification. Toutefois, cette singularité ne saurait exclure une origine bété, les frontières stylistiques en Afrique de l'Ouest n'ayant jamais été strictement établies. Les zones de contact entre groupes favorisaient en effet une circulation constante des formes, des modèles et des savoir-faire, donnant naissance à des œuvres aux caractères hybrides.

Les Dan sont réputés pour l'excellence de leurs sculpteurs, lesquels se déplacent fréquemment sur commande. Dans ce contexte d'échanges artistiques, la présence de nombreux traits dan sur cette figure s'explique aisément : posture droite et frontale, bras disposés symétriquement le long du corps, hiérarchisation des proportions accordant une importance à la tête, au cou et au torse, tandis que les jambes apparaissent volontairement plus courtes.

Au sein de la production dan, les statues féminines dites *Lü me* (« personnes en bois ») constituent un corpus relativement restreint. Commandées par des chefs aux sculpteurs les plus renommés, elles représentent souvent l'épouse favorite et participent à la mise en scène du pouvoir et du prestige. La présente œuvre répond à plusieurs critères esthétiques propres à cette tradition : équilibre harmonieux de la posture, jambes puissantes légèrement arquées, bras détachés du tronc dans une attitude dynamique. Le visage, au front bombé, se caractérise par des traits délicats - nez légèrement retroussé, yeux mi-clos, lèvres finement ourlées. La richesse de la parure sculptée - coiffure tressée, nervure frontale accentuée, motifs chéloïdiens couvrant le corps - est magnifiée par une patine profonde. Les scarifications, disposées en chevrons, losanges et triangles sur le buste, ainsi que les bracelets et colliers striés ceignant le cou, contribuent à l'élégance et à la noblesse de la figure. Ce dernier, volontairement large et puissamment modelé, constitue par ailleurs un élément de l'esthétique dan. Pour un exemplaire comparable, probablement issu du même atelier, voir Phillips, T. *et al.*, *Africa. The Art of a Continent*, Londres, 1995, p. 466, n° 5.131.

This statue, remarkable for the refinement of its execution, does not readily lend itself to a definitive attribution. The absence of certain features generally associated with Bete sculpture - most notably the angular junction of the legs at the groin - renders its identification more complex. Nevertheless, this singularity cannot exclude a Bete origin, as stylistic boundaries in West Africa were never strictly defined. Zones of contact between groups in fact encouraged a constant circulation of forms, models, and technical knowledge, giving rise to works of hybrid character.

The Dan are renowned for the excellence of their sculptors, who frequently travelled on commission. Within this context of artistic exchange, the presence of numerous Dan characteristics in this figure is readily explained: an upright, frontal posture; arms arranged symmetrically along the body; and a hierarchical treatment of proportions that emphasizes the head, neck, and torso, while the legs appear deliberately shortened.

Within Dan artistic production, the so-called *Lü me* ("wooden persons") female figures constitute a relatively limited corpus. Commissioned by chiefs from the most renowned sculptors, they often represent the favored wife and participate in the staging of power and prestige. The present work conforms to several aesthetic criteria specific to this tradition: a harmonious balance of posture; powerful, slightly bowed legs; and arms detached from the torso in a dynamic attitude. The face, with its domed forehead, is characterized by delicate features - a slightly upturned nose, half-closed eyes, and finely contoured lips. The richness of the carved adornment - braided coiffure, accentuated frontal ridge, and keloid motifs covering the body - is enhanced by a deep patina. The scarifications, arranged in chevrons, lozenges, and triangles across the torso, together with the striated bracelets and necklaces encircling the neck, contribute to the elegance and nobility of the figure. The latter, deliberately broad and powerfully modeled, moreover constitutes a defining element of Dan aesthetics. For a comparable example, probably originating from the same workshop, see Phillips, T. *et al.*, *Africa. The Art of a Continent*, London, 1995, p. 466, no. 5.131.





43

## masque
région du bas-sepik
papouasie-nouvelle-guinée

Hauteur : 38 cm. (15 in.)

€15,000-25,000
US$18,000-30,000

LEARN MORE

**provenance**

Wayne Heathcote, Londres-New York

Collection Sally et Allen (1935-1999) Wardwell, New York, acquis auprès de ce dernier en 1990

Roberta et Lance Entwistle, Paris-Londres

Collection privée, France

Serge Schoffel, Bruxelles

Collection Marcel Nies, Anvers, acquis auprès de ce dernier en 2020

Les masques de la région du Bas-Sepik, du Bas-Ramu et des lacs Murik ont été réalisés à des fins rituelles spécifiques, représentant des êtres mythiques ou des esprits ancestraux. Bien qu'ils partagent un certain nombre de caractéristiques formelles et conceptuelles, ces masques témoignent d'une remarquable diversité de traitements esthétiques.

Le terme le plus couramment employé pour désigner les masques des lacs Murik, le long de la côte jusqu'à la région du Bas-Ramu, est *brag* ou *brag sebug*. Cette désignation renvoie à des esprits particuliers qui selon la croyance venait au secours d'un individu, lui conférant force et protection tant dans des circonstances quotidiennes que dans des situations exceptionnelles telles que la guerre.

Ce masque est fortement naturaliste, présentant le visage d'une manière presque portraiturée. Ses traits rappellent ceux de certaines statues *kandimbong*, sculptées à l'effigie d'un ancêtre récemment décédé. Par cette approche naturaliste, ce puissant masque peut être comparé à un autre exemplaire attribué à la région du Bas-Ramu, anciennement conservé dans la collection d'Arthur Speyer et aujourd'hui conservé au Linden Museum de Stuttgart (inv. n° 107068).

Masks from the Lower Sepik region, the Lower Ramu River, and the Murik Lakes were created for specific ritual purposes, representing individual mythical beings or ancestral spirits. While they share a number of formal and conceptual characteristics, these masks display a remarkable diversity of aesthetic solutions.

The most commonly used term to designate masks from the Murik Lakes along the coast to the Lower Ramu River region is *brag* or *brag sebug*. This designation refers to particular spirits believed to come to the aid of an individual, empowering him in both everyday circumstances and extraordinary situations such as warfare.

The present mask belongs to a strongly naturalistic type, presenting the face in an almost portrait-like manner. Its features recall those of certain *kandimbong* figures, which were carved in the likeness of a recently deceased ancestor. In its naturalistic approach, this powerful mask may be compared to another example attributed to the Lower Ramu River region, formerly in the collection of Arthur Speyer and now held by the Linden Museum, Stuttgart (inv. no. 107068).





# 44

## statue songyé
république démocratique
du congo

Hauteur : 38 cm. (15 in.)

€25,000-35,000
US$30,000-41,000

LEARN MORE

**provenance**

Collection Jean Willy Mestach (1926-2014), Bruxelles (probablement)

Collection Gilberte (1925-2017) et John (*-1987) Lens-Ghesquière, Anvers

Collection Marcel Nies, Anvers, acquis auprès de ces derniers en 2010









Emblèmes d'un univers profondément imprégné de croyances fondées sur la magie, les *mankishi* personnels des Songyé répondent aux besoins individuels les plus variés, ce qui explique leur grande diversité formelle. L'œuvre présentée ici relève du style de la région de la Lomami. Les *mankishi* songyé de Lomami occupent une place singulière au sein de la statuaire songyé, reflétant à la fois l'importance canonique accordée au pouvoir rituel et un dialogue stylistique manifeste avec les traditions voisines luba. Ces figures se distinguent souvent par des proportions plus souples et harmonieuses, des expressions faciales sereines, ainsi que par des coiffures soigneusement modelées ou, parfois, par des motifs de scarifications rappelant les idéaux luba d'élégance et de raffinement, tout en conservant l'accent songyé sur la frontalité symétrique, la puissance spirituelle et l'activation magique par l'adjonction de clous, de métal ou d'autres matériaux. Il en résulte une synthèse remarquable : une figure qui incarne la préoccupation songyé pour les forces ancestrales et cosmiques, tout en dégageant une beauté idéalisée, un calme et une grâce mesurée associés à l'esthétique luba, conférant ainsi aux *mankishi* de Lomami un raffinement singulier au sein de l'ensemble du corpus songyé.
D'un point de vue morphologique, cette œuvre conserve l'ensemble des caractéristiques essentielles du style et témoigne, dans chacune de ses composantes, de la grande virtuosité de son créateur. En outre, sa riche patine huileuse atteste d'un usage rituel prolongé.

Emblems of a world filled with beliefs fundamentally anchored in magic, the personal *mankishi* of the Songye correspond to the most varied individual needs, which explains their great formal diversity. The present work is in the Lomami style. Lomami Songye *mankishi* occupy a distinctive position within Songye sculpture, reflecting both the canonical emphasis on ritual power and a clear stylistic dialogue with neighboring Luba traditions. These figures often display softer, more harmonious proportions, serene facial expressions, and carefully modeled coiffures or, sometimes, scarification patterns reminiscent of Luba ideals of elegance and refinement, while retaining the Songye focus on frontal symmetry, spiritual potency, and magical activation through nails, metal, or other materials. The result is a compelling synthesis: a figure that embodies the Songye concern with ancestral and cosmic forces, yet conveys a calm, idealized beauty and measured grace associated with Luba aesthetics, making Lomami *mankishi* uniquely refined among the broader Songye corpus.
From a morphological point of view, the present work retains all obvious characteristics of the style, bearing witness in all its entities to the great virtuosity of its creator. Furthermore, its rich oily patina attests to its prolonged ritual use.

# 45

## masque bamana
mali

Hauteur : 36 cm. (14⅛ in.)

€10,000-15,000
US$12,000-18,000

LEARN MORE

**provenance**

Joseph (Jef) Van der Straete (1904-1985), Lasne, acquis *ca.* 1963

Collection Berthe (1914-2016) et Max (1905-1993) Kofler-Erni, Riehen

Patrik Fröhlich, Zurich

Collection Marcel Nies, Anvers, acquis auprès de ce dernier en 2017

**exposition(s)**

Tervuren, Royal Museum for Central Africa, *Art d'Afrique dans les collections belges*, 29 juin - 30 octobre 1963

Zurich, Rietberg Museum, *Bamana. Afrikanische Kunst aus Mali - Bamana. The Art of existence in Mali*, 9 septembre - 9 décembre 2001

New York, Museum for African Art - The Africa Center, *Bamana. The Art of existence in Mali - Bamana. Afrikanische Kunst aus Mali*, 13 septembre 2001 - 19 mai 2002

Zurich, Galerie Patrik Fröhlich, *Nouvelles acquisitions. Collections suisses*, mars 2017

**publication(s)**

Maesen, A. et Van Geluwe, H., *Art d'Afrique dans les collections belges*, Tervuren, 1963, p. 24, n° 140 (non ill.)

Colleyn, J.-P. *et al.*, *Bamana. The Art of existence in Mali - Bamana. Afrikanische Kunst aus Mali*, New York, 2001, pp. 102 et 249, n° 76

Farrell, L.A. et Colleyn, J.-P., « Bamana. The Art of Existence in Mali », *in African Arts*, Los Angeles, hiver 2001, vol. 34, n° 4, p. 24, n° 15

Généralement surmonté de trois à huit cornes disposées en peigne, le masque *N'tomo* se distingue par la richesse symbolique de ces protubérances, lesquelles incarnent le degré de savoir de l'être humain. Ces cornes, surgissant telles de jeunes pousses, relient poétiquement les règnes animal, végétal et humain, métaphore des forces primordiales qui engendrent et nourrissent l'homme, parallèle souvent repris dans les contes, devises, prières et chants initiatiques.

Le visage du *N'tomo* matérialise un moment crucial de l'enseignement rituel réservé aux jeunes garçons bamana, à l'aube de l'âge initiatique. La bouche, discrète mais signifiante, exprime avec éloquence les vertus auxquelles cet enseignement aspire : la maîtrise de la parole, la retenue et l'art de préserver le secret.

L'exemplaire présenté ici se singularise par un front proéminent, des scarifications finement incisées qui ornent le visage, ainsi qu'un nez allongé d'allure modiglianesque. Sa patine marquée témoigne des libations qui lui ont été consacrées, destinées à en renforcer la puissance spirituelle.

Generally surmounted by three to eight comb-like horns, the *N'tomo* mask is distinguished by the rich symbolism of these protuberances, which embody the degree of human knowledge. Emerging like young shoots, these horns poetically link the animal, vegetal, and human realms, serving as a metaphor for the primordial forces that give rise to and sustain humankind - a parallel frequently evoked in tales, maxims, prayers, and initiatory songs.

The face of the *N'tomo* materializes a crucial moment in the ritual instruction reserved for Bamana boys at the threshold of initiatory age. The mouth, discreet yet meaningful, eloquently expresses the virtues to which this teaching aspires: mastery of speech, restraint, and the art of preserving secrecy.

The example presented here is distinguished by a prominent forehead, finely incised scarifications adorning the face, and an elongated nose of distinctly Modiglianesque character. Its pronounced patina bears witness to the libations performed in its honor, intended to enhance its spiritual potency.





# 46

## statue dogon
mali

Hauteur : 28.5 cm. (11¼ in.)

€8,000-12,000
US$9,600-14,000

LEARN MORE

**provenance**

Collection Gilberte (1925-2017) et John (*-1987) Lens-Ghesquière, Anvers

Collection Marcel Nies, Anvers, acquis auprès de ces derniers en 2010

Jan Lens fut un éminent entrepreneur belge, marchand d'art et collectionneur, principalement connu comme la figure motrice de Lens Diamond Industries à Berlaar. Acteur majeur du secteur diamantaire belge, il fut membre du Diamond Club, administrateur du Syndicate of the Belgian Diamond Industry et commissaire de la NV Beurs voor Diamanthandel. Parallèlement à ses activités industrielles et commerciales, Lens dirigea une galerie d'art portant son nom et, dès les années 1950, constitua une importante collection d'art africain, acquérant de nombreuses œuvres auprès de l'artiste-collectionneur Willy Mestach. Après son décès, la collection fut en partie dispersée et en partie transmise et conservée par son épouse, Gilberte Ghesquière.

Plusieurs œuvres issues de la collection Nies, dont cette statue présentée ici, faisaient autrefois partie de la collection Lens et témoignent de la qualité exceptionnelle ainsi que de la diversité des arts africains accessibles aux collectionneurs durant les premières décennies de l'après-guerre. Cela se vérifie tout particulièrement avec cette statue féminine dogon, à la fois élégante et pleine de charme, remarquable par la fluidité de ses formes et par sa patine riche et chaleureuse aux teintes telluriques.

Jan Lens was a prominent Belgian entrepreneur, art dealer, and collector, best known as the driving force behind Lens Diamond Industries in Berlaar. A key figure within the Belgian diamond sector, he was a member of the Diamond Club, director of the Syndicate of the Belgian Diamond Industry, and commissioner of the NV Beurs voor Diamanthandel. Alongside his industrial and commercial activities, Lens operated an art gallery bearing his name and, from the 1950s onward, assembled an important collection of African art, acquiring numerous works from the artist-collector Willy Mestach. Following his death, the collection was partly dispersed and partly inherited and preserved by his wife, Gilberte Ghesquière.

Several works from the Nies collection, including the present lot, were once part of the Lens collection and reflect the exceptional quality of the diverse types of African art that were accessible to collectors in the early post-war decades. This is particularly true of the present charming and elegant Dogon female figure, distinguished by its fluid forms and a beautifully rich, earthy patina.





**47**

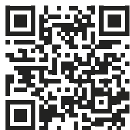
## masque punu
gabon

Hauteur : 30 cm. (11¾ in.)

€150,000-250,000
US$180,000-300,000

LEARN MORE

CLICK OR SCAN
FOR 360 VIEW



**provenance**

Collection privée, France

Christie's, Paris, 10 décembre 2013, lot 49

Guy van Rijn, Bruxelles, acquis lors de cette vente

Collection Marcel Nies, Anvers, acquis auprès de ce dernier en 2017

**exposition(s)**

Joinville, Château du Grand Jardin, *Arts premiers. Chroniques du sacré*, 10 octobre - 20 décembre 2009

**publication(s)**

Frey, B., *Arts premiers. Chroniques du sacré*, Joinville, 2009, plat recto, p. 45

Grand-Dufay, C. et Viault, J., *Les lumbu. Un art sacré. Bungeelë yi bayisi*, Paris, 2016, p. 70, n° 40









Le masque *Okuyi* est destiné à des danses rituelles diurnes dont l'objectif principal consiste à convoquer un esprit de l'au-delà, appelé à réapparaître temporairement parmi les vivants. Cet esprit est incarné sous les traits idéalisés d'une jeune femme, figure emblématique de beauté et d'harmonie formelle. Jusqu'au milieu du XX$^{e}$ siècle, l'*Okuyi* pouvait également remplir une fonction de régulation sociale, voire de sanction, ce qui lui conférait une autorité particulièrement redoutée. Dans les traditions des peuples de la Ngounié, la danse *Okuyi* intervenait à l'occasion de nombreux événements sociaux et rituels : funérailles et levées de deuil de notables, célébrations liées à la naissance ou à l'initiation de jumeaux, rites de passage, mais aussi réaffirmation de l'ordre social à la suite de la transgression d'un interdit, d'une maladie inexpliquée ou d'un décès jugé suspect. Le visage du masque, autrefois enduit de kaolin blanc et rehaussé de pigments rouges, affirmait ainsi de manière explicite son appartenance au monde des morts et des ancêtres.

Sur le plan formel, le masque se caractérise par un visage ovale aux traits d'une grande finesse, inscrit dans l'encadrement d'une coiffe et de nattes recouvertes d'un engobe noir. Les pommettes hautes, le front large et délicatement arqué, les yeux mi-clos aux paupières saillantes enchâssées dans des orbites profondément creusées, ainsi que les lèvres charnues, autrefois soulignées de *ngula* d'un rouge vif, participent à l'élaboration d'un idéal féminin fortement stylisé. Le visage est en outre orné de scarifications traditionnelles en chéloïdes, disposées selon des motifs « en écailles » sur le front et les tempes, constituant autant de marqueurs à forte valeur socio-historique. La coiffe, particulièrement remarquable, se compose d'une coque centrale rembourrée, *Buyi*, flanquée de deux volumineux chignons latéraux élégamment incurvés vers l'arrière des oreilles. Ceux-ci se prolongent par des tresses jugales en cadenettes, réunies sous le menton selon une configuration rare au sein du corpus des masques *Okuyi*. Cette coiffe renvoie directement aux coiffures féminines en usage au Gabon au XIX$^{e}$ siècle, conférant à l'ensemble une dimension historique particulièrement marquée.

Enfin, ce masque présente des analogies formelles avec une statue féminine acquise au Gabon avant 1890 et conservée au Cincinnati Art Museum (inv. n° 1890.1545), ainsi qu'avec plusieurs exemplaires aujourd'hui conservés dans les collections du World Museum de Liverpool, acquis avant 1896 (inv. n° 22.8.96.1), du musée Dapper (inv. n° 0958) et du Bernisches Historisches Museum, entré dans les collections en 1889 (inv. n° 1889.332.0002). L'ensemble de ces œuvres est publié dans l'ouvrage de Grand-Dufay, C. et Perrois, L., *Punu*, Milan, 2008 (n° 5, 8 et 9). Sans être unique, ce masque se distingue néanmoins par la singularité de sa coiffe et par l'excellence de son exécution sculpturale, qui en fait l'un des exemplaires les plus accomplis du corpus connu.

The *Okuyi* mask was intended for daytime ritual dances whose primary purpose was to summon a spirit from the beyond, temporarily called to reappear among the living. This spirit is embodied in the idealized features of a young woman, an emblematic figure of beauty and formal harmony. Until the mid-20th century, the *Okuyi* could also serve a function of social regulation or even sanction, endowing it with a particularly feared authority. In the traditions of the peoples of the Ngounié region, the *Okuyi* dance accompanied numerous social and ritual events: funerals and mourning ceremonies for notable figures, celebrations linked to the birth or initiation of twins, rites of passage, as well as the reaffirmation of social order following the transgression of a taboo, an unexplained illness, or a death deemed suspicious. The face of the mask, formerly coated with white kaolin and enhanced with red pigments, thus explicitly asserted its belonging to the world of the dead and the ancestors.

From a formal perspective, the mask is characterized by an oval face with exceptionally refined features, framed by a headdress and plaited hair covered with a black slip. The high cheekbones, the broad and delicately arched forehead, the half-closed eyes with projecting eyelids set within deeply hollowed sockets, and the full lips - formerly accentuated with bright red *ngula* - all contribute to the construction of a highly stylized feminine ideal. The face is further adorned with traditional keloid scarifications, arranged in "scale-like" patterns across the forehead and temples, serving as markers of strong socio-historical significance. The headdress, particularly remarkable, consists of a padded central shell, *Buyi*, flanked by two voluminous lateral chignons elegantly curved toward the back of the ears. These extend into jugal braids arranged in ringlets and joined beneath the chin in a configuration that is rare within the corpus of *Okuyi* masks. This headdress directly recalls women's hairstyles in use in Gabon during the 19th century, endowing the ensemble with a distinctly historical dimension.

Finally, this mask presents formal affinities with a female figure acquired in Gabon before 1890 and now held in the Cincinnati Art Museum (inv. no. 1890.1545), as well as with several examples currently preserved in the collections of the World Museum, Liverpool, acquired before 1896 (inv. no. 22.8.96.1), the musée Dapper (inv. no. 0958), and the Bernisches Historisches Museum, which entered the collections in 1889 (inv. no. 1889.332.0002). All of these works are published in Grand-Dufay, C. and Perrois, L., *Punu*, Milan, 2008 (no. 5, 8, and 9). While not unique, this mask nonetheless stands out for the singularity of its headdress and the excellence of its sculptural execution, making it one of the most accomplished examples within the known corpus.





# CONDITIONS DE VENTE PARIS Acheter chez Christie's (vente live)

## CONDITIONS DE VENTE

Les présentes **Conditions de vente** et les Avis importants et explication des pratiques de catalogage énoncent les conditions auxquelles nous proposons à la vente les **lots** indiqués dans ce catalogue. En vous enregistrant pour participer aux enchères et/ou en enchérissant lors d'une vente, vous acceptez les présentes **Conditions de vente**, aussi devez-vous les lire attentivement au préalable. Vous trouverez à la fin un glossaire expliquant la signification des mots et expressions apparaissant en caractères gras.

À moins d'agir en qualité de propriétaire du **lot** (symbole Δ), Christie's France SNC, 9 avenue Matignon 75008 Paris, France (et à laquelle il est fait référence par Christie's, 'nous', 'notre', 'nous-même' dans ces **Conditions de vente**) agit comme mandataire pour le **vendeur**. Cela signifie que nous fournissons des services au **vendeur** pour l'aider à vendre son **lot** et que Christie's vend le **lot** au nom et pour le compte du **vendeur**. Lorsque Christie's agit en tant que mandataire du **vendeur**, le contrat de vente créé par l'adjudication d'un **lot** en votre faveur est formé directement entre vous et le **vendeur**, et non entre vous et Christie's.

## A • AVANT LA VENTE

### 1 • DESCRIPTION DES LOTS

(a) Certains mots employés dans les descriptions du catalogue ont des significations particulières. De plus amples détails figurent à la page intitulée « Avis importants et explication des pratiques de catalogage », qui fait partie intégrante des présentes Conditions. Vous trouverez par ailleurs une explication des symboles utilisés dans la rubrique intitulée « Symboles employés dans le présent catalogue ».

(b) La description de tout **lot** figurant au catalogue, tout **rapport de condition** et toute autre déclaration faite par nous (que ce soit verbalement ou par écrit) à propos d'un **lot**, et notamment à propos de sa nature ou de son **état**, de l'artiste qui en est l'auteur, de sa période, de ses matériaux, de ses dimensions approximatives ou de sa **provenance**, sont des opinions que nous formulons et ne doivent pas être considérés comme des constats. Nous ne réalisons pas de recherches approfondies du type de celles menées par des historiens professionnels ou des universitaires. Les dimensions et les poids sont donnés à titre purement indicatif.

### 2 • NOTRE RESPONSABILITÉ LIÉE À LA DESCRIPTION DES LOTS

Nous ne donnons aucune **garantie** en ce qui concerne la nature d'un **lot** si ce n'est notre **garantie d'authenticité** contenue au paragraphe E2 et dans les conditions prévues par le paragraphe I ci-dessous.

### 3 • ÉTAT DES LOTS

(a) L'**état** des **lots** vendus dans nos ventes aux enchères peut varier considérablement en raison de facteurs tels que l'âge, une détérioration antérieure, une restauration, une réparation ou l'usure. Leur nature fait qu'ils seront rarement en parfait **état**. Les **lots** sont vendus « en l'**état** », c'est-à-dire tels quels, dans l'**état** dans lequel ils se trouvent au moment de la vente, sans aucune déclaration ou **garantie** ni engagement de responsabilité de quelque sorte que ce soit quant à leur **état** de la part de Christie's ou du **vendeur**.

(b) Toute référence à l'**état** d'un **lot** dans une notice du catalogue ou dans un **rapport de condition** ne constituera pas une description exhaustive de l'**état**, et les images peuvent ne pas montrer un **lot** clairement. Les couleurs et les nuances peuvent sembler différentes sur papier ou à l'écran par rapport à la façon dont elles ressortent lors d'un examen physique. Des **rapports de condition** peuvent être disponibles pour vous aider à évaluer l'**état** d'un **lot**. Les **rapports de condition** sont fournis gratuitement pour aider nos acheteurs et sont communiqués uniquement sur demande et à titre indicatif. Ils contiennent notre opinion mais il se peut qu'ils ne mentionnent pas tous les défauts, vices intrinsèques, restaurations, altérations ou adaptations car les membres de notre personnel ne sont pas des restaurateurs ou des conservateurs professionnels. Ces rapports ne sauraient remplacer l'examen d'un **lot** en personne ou la consultation de professionnels. Il vous appartient de vous assurer que vous avez demandé, reçu et pris en compte tout **rapport de condition**.

### 4 • EXPOSITION DES LOTS AVANT LA VENTE

(a) Si vous prévoyez d'enchérir sur un **lot**, il convient que vous l'inspectiez au préalable en personne ou par l'intermédiaire d'un représentant compétent afin de vous assurer que vous en acceptez la description et l'**état**. Nous vous recommandons de demander conseil à un restaurateur ou à un autre conseiller professionnel.

(b) L'exposition précédant la vente est ouverte à tous et n'est soumise à aucun droit d'entrée. Nos spécialistes pourront être disponibles pour répondre à vos questions, soit lors de l'exposition préalable à la vente, soit sur rendez-vous. Dans l'hypothèse où les locaux de Christie's France seraient fermés au public, l'exposition préalable des **lots** sera réalisée par voie dématérialisée depuis le site christies.com.

### 5 • ESTIMATIONS

Les **estimations** sont fondées sur l'**état**, la rareté, la qualité et la **provenance** des **lots** et sur les prix récemment atteints aux enchères pour des biens similaires. Les **estimations** peuvent changer. Ni vous ni personne d'autre ne devez vous baser sur des **estimations** comme prévision ou **garantie** du prix de vente réel d'un **lot** ou de sa valeur à toute autre fin. Les **estimations** ne comprennent pas les **frais acheteur** ni aucune taxe ou frais applicables.

### 6 • RETRAIT

Christie's peut librement retirer un **lot** à tout moment avant la vente ou pendant la vente aux enchères. Cette décision de retrait n'engage en aucun cas notre responsabilité à votre égard.

### 7 • BIJOUX

(a) Les pierres précieuses de couleur (comme les rubis, les saphirs et les émeraudes) peuvent avoir été traitées pour améliorer leur apparence, par des méthodes telles que la chauffe ou le huilage. Ces méthodes sont admises par l'industrie mondiale de la bijouterie mais peuvent fragiliser les pierres précieuses et/ou rendre nécessaire une attention particulière au fil du temps.

(b) Nous ne savons pas si un diamant a été formé naturellement ou synthétiquement s'il n'a pas été testé par un laboratoire de gemmologie. Si le diamant a été testé, un rapport de gemmologie sera disponible.

(c) Tous les types de pierres précieuses peuvent avoir été traités pour en améliorer la qualité. Vous pouvez solliciter l'élaboration d'un rapport de gemmologie pour tout **lot**, dès lors que la demande nous est adressée au moins trois semaines avant la date de la vente, et que vous vous acquittez des frais y afférents.

(d) Le poids de certains objets figurant dans la **description du catalogue** est donné à titre indicatif car il a été estimé à partir de mesures et ne doit donc pas être considéré comme exact.

(e) Nous ne faisons pas établir de rapport de gemmologie pour chaque pierre précieuse mise à prix dans nos ventes aux enchères. Lorsque nous faisons établir de tels rapports auprès de laboratoires de gemmologie internationalement reconnus, lesdits rapports sont décrits dans le catalogue. Les rapports des laboratoires de gemmologie américains décrivent toute amélioration ou tout traitement de la pierre précieuse. Ceux des laboratoires européens décrivent toute amélioration ou tout traitement uniquement si nous le leur demandons, mais confirment l'absence d'améliorations ou de traitements. En raison des différences d'approches et de technologies, les laboratoires peuvent ne pas être d'accord sur le traitement ou non d'une pierre précieuse particulière, sur l'ampleur du traitement ou sur son caractère permanent. Les laboratoires de gemmologie signalent uniquement les améliorations ou les traitements dont ils ont connaissance à la date du rapport. Nous ne garantissons pas et ne sommes pas responsables de tout rapport ou certificat établi par un laboratoire de gemmologie qui pourrait accompagner un **lot**.

(f) En ce qui concerne les ventes de bijoux, les **estimations** reposent sur les informations du rapport de gemmologie ou, à défaut d'un tel rapport, partent du principe que les pierres précieuses peuvent avoir été traitées ou améliorées.

### 8 • MONTRES ET HORLOGES

(a) Presque tous les articles d'horlogerie sont réparés à un moment ou à un autre et peuvent ainsi comporter des pièces qui ne sont pas d'origine. Nous ne donnons aucune **garantie** que tel ou tel composant d'une montre est **authentique**. Le coffret de présentation accompagnant la montre peut différer du coffret d'origine. Les bracelets dits « associés » ne font pas partie de la montre d'origine et sont susceptibles de ne pas être **authentiques**. Les horloges peuvent être vendues sans pendules, poids ou clés.

(b) Les montres de collection ayant souvent des mécanismes très fins et complexes, un entretien général, un changement de piles ou d'autres réparations peuvent s'avérer nécessaires et sont à votre charge. Nous ne donnons aucune **garantie** qu'une montre est en bon **état** de marche ou qu'elle puisse être acceptée pour révision ou être révisée par son fabricant. Sauf indication dans le catalogue, les certificats ne sont pas disponibles.

(c) La plupart des montres-bracelets ont été ouvertes pour connaître le type et la qualité du mouvement. Pour cette raison, il se peut que les montres-bracelets avec des boîtiers étanches ne soient pas waterproof et nous vous recommandons donc de les faire vérifier par un horloger compétent avant utilisation.

Des informations importantes à propos de la vente, du transport et de l'expédition des montres et bracelets figurent au paragraphe H2(h).

## B • INSCRIPTION À LA VENTE

### 1 • NOUVEAUX ENCHÉRISSEURS

(a) Si c'est la première fois que vous participez à une vente aux enchères de Christie's ou si vous êtes un enchérisseur déjà enregistré chez nous n'ayant rien acheté dans nos salles de vente au cours des deux dernières années, vous devez vous enregistrer au moins 48 heures avant une vente aux enchères pour nous laisser suffisamment de temps afin de procéder au traitement et à l'approbation de votre enregistrement. Nous sommes libres de refuser votre enregistrement en tant qu'enchérisseur. Il vous sera demandé ce qui suit :

(i) *pour les personnes physiques :* pièce d'identité avec photo (permis de conduire, carte nationale d'identité ou passeport) et, si votre adresse actuelle ne figure pas sur votre pièce d'identité, un justificatif de domicile (par exemple, une facture d'eau ou d'électricité récente ou un relevé bancaire) ;

(ii) *pour les sociétés :* votre certificat d'immatriculation (extrait Kbis) ou tout document équivalent indiquant votre nom et votre siège social ainsi que tout document pertinent mentionnant les administrateurs et les bénéficiaires effectifs ;

(iii) *Fiducie :* acte constitutif de la fiducie; tout autre document attestant de sa constitution; ou l'extrait d'un registre public ainsi que les coordonnées de l'agent ou de son représentant (comme décrits plus bas) ;

(iv) *Société de personnes ou association non dotée de la personnalité morale :* les statuts de la société ou de l'association ; ou une déclaration d'impôts ; ou une copie d'un extrait du registre pertinent ; ou une copie des comptes déposés à l'autorité de régulation ainsi que les coordonnées de l'agent ou de son représentant (comme décrits plus bas) ;

(v) *Fondation, musée, et autres organismes sans but lucratif non constitués comme des trusts à but non lucratif :* une preuve écrite de la formation de l'entité ainsi que les coordonnées de l'agent ou de son représentant (comme décrits plus bas) ;

(vi) *Indivision :* un document officiel désignant le représentant de l'indivision, comme un pouvoir ou des lettres d'administration, une pièce d'identité de l'exécuteur testamentaire, ainsi que tout document permettant, le cas échéant, d'identifier les propriétaires membres de l'indivision ;

(vii) *Les agents/représentants :* Une pièce d'identité valide (comme pour les personnes physiques) ainsi qu'une lettre ou un document signé autorisant la personne à agir OU tout autre preuve valide de l'autorité de la personne (les cartes de visite ne sont pas acceptées comme des preuves suffisantes d'identité).

(b) Nous sommes également susceptibles de vous demander une référence financière et/ou un dépôt de garantie avant de vous autoriser à participer aux enchères. Pour toute question, veuillez contacter notre Service Client au +33 (0)1 40 76 83 79.

### 2 • CLIENT EXISTANT

Nous sommes susceptibles de vous demander une pièce d'identité récente comme décrit au paragraphe B1(a) ci-dessus, une référence financière ou un dépôt de garantie avant de vous autoriser à participer aux enchères. Si vous n'avez rien acheté dans nos salles de vente au cours des deux dernières années ou si vous souhaitez dépenser davantage que les fois précédentes, veuillez contacter notre Département des enchères au +33 (0)1 40 76 84 13.

### 3 • SI VOUS NE NOUS FOURNISSEZ PAS LES DOCUMENTS DEMANDÉS

Si nous estimons que vous ne répondez pas à nos procédures d'identification et d'enregistrement des enchérisseurs, y compris, entre autres, les vérifications en matière de lutte contre le blanchiment de capitaux et/ou contre le financement du terrorisme que nous sommes susceptibles de demander, nous pouvons refuser de vous enregistrer aux enchères et, si vous remportez une enchère, nous pouvons annuler le contrat de vente entre le **vendeur** et vous.

### 4 • ENCHÈRE POUR LE COMPTE D'UN TIERS

(a) Si vous enchérissez pour le compte d'un tiers, ce tiers devra au préalable avoir effectué les formalités d'enregistrement mentionnées ci-dessus, avant que vous ne puissiez enchérir pour son compte, et nous fournir un pouvoir signé vous autorisant à enchérir en son nom.

(b) Mandat occulte : Si vous enchérissez en tant qu'agent pour un mandant occulte (l'acheteur final) vous acceptez d'être tenu personnellement responsable de payer le **prix d'achat** et toutes autres sommes dues. En outre, vous garantissez que :

(i) Vous avez effectué les démarches et vérifications nécessaires auprès de l'acheteur final conformément aux lois anti-blanchiment et vous garderez pendant une durée de cinq ans les documents et informations relatifs à ces recherches (y compris les originaux) ;

(ii) Vous vous engagez, à rendre, à notre demande, ces documents (y compris les originaux) et informations disponibles pour une inspection immédiate par un auditeur tiers indépendant si nous en formulons la demande écrite. Nous ne dévoilerons pas ces documents et informations à un tiers sauf, (1) si ces documents sont déjà dans le domaine public, (2) si cela est requis par la loi, (3) si cela est en accord avec les lois relatives à la lutte contre le blanchiment d'argent ;

(iii) Les arrangements entre l'acheteur final et vous ne visent pas à faciliter l'évasion ou la fraude fiscale ;

(iv) A votre connaissance les fonds utilisés pour la vente ne représentent pas le fruit d'une activité criminelle ou qu'il n'y a pas d'enquête ouverte concernant votre mandant pour blanchiment d'argent, activités terroristes, ou toutes autres accusations concernant le blanchiment d'argent ;

### 5 • PARTICIPER À LA VENTE EN PERSONNE

Si vous souhaitez enchérir en salle, vous devez vous enregistrer afin d'obtenir un numéro d'enchérisseur au moins 30 minutes avant le début de la vente. Vous pouvez vous enregistrer en ligne sur www.christies.com ou en personne. Si vous souhaitez davantage de renseignements, merci de bien vouloir contacter notre Service Client au +33 (0)1 40 76 83 79.

### 6 • SERVICES/FACILITÉS D'ENCHÈRES

Les services d'enchères décrits ci-dessous sont des services offerts gracieusement aux clients de Christie's, qui n'est pas responsable des éventuelles erreurs (humaines ou autres), omissions ou pannes survenues dans le cadre de la fourniture de ces services.

(a) Enchères par téléphone

Nous sommes à votre disposition pour organiser des enchères téléphoniques, sous réserve d'en avoir été informé par vous dans un délai minimum de 24 heures avant la vente. Nous ne pourrons accepter des enchères téléphoniques que si nous avons suffisamment de salariés disponibles pour prendre ces enchères. Si vous souhaitez enchérir dans une langue autre que le français, nous vous prions de bien vouloir nous en informer le plus rapidement possible avant la vente. Nous vous informons que les enchères téléphoniques sont enregistrées. En acceptant de bénéficier de ce service, vous consentez à cet enregistrement. Vous acceptez aussi que votre enchère soit émise conformément aux présentes **Conditions de vente**.

(b) Enchères par Internet sur Christie's LIVE

Pour certaines ventes aux enchères, nous acceptons les enchères par Internet. Veuillez visiter https:/www.christies.com/livebidding/index.aspx et cliquer sur l'icône « Bid Live » pour en savoir plus sur la façon de regarder et écouter une vente et enchérir depuis votre ordinateur. Outre les présentes **Conditions de vente**, les enchères par Internet sont régies par les conditions d'utilisation de Christie's LIVE™ qui sont consultables sur www.christies.com.

(c) Ordres d'achat

Vous trouverez un formulaire d'ordre d'achat à la fin de nos catalogues, dans tout bureau de Christie's ou en choisissant la vente et les **lots** en ligne sur www.christies.com. Nous devons recevoir votre formulaire d'ordre d'achat complété au moins 24 heures avant la vente. Les enchères doivent être placées dans la devise de la salle de vente. Le **commissaire-priseur** prendra des mesures raisonnables pour réaliser les ordres d'achat au meilleur prix, en tenant compte du **prix de réserve**. Si vous faites un ordre d'achat sur un **lot** qui n'a pas de **prix de réserve** et qu'il n'y a pas d'enchère supérieure à la vôtre, nous enchérirons pour votre compte à environ 50 % de l'**estimation** basse où, si celle-ci est inférieure, au montant de votre enchère. Dans le cas où deux offres écrites étaient soumises au même prix, la priorité sera donnée à l'offre écrite reçue en premier.

## C • PENDANT LA VENTE

### 1 • ADMISSION DANS LA SALLE DE VENTE

Nous sommes libres d'interdire l'entrée dans nos locaux à toute personne, de lui refuser l'autorisation de participer à une vente ou de rejeter toute enchère.

### 2 • PRIX DE RÉSERVE

Sauf indication contraire, tous les **lots** ont un **prix de réserve**. Les **lots** proposés sans **prix de réserve** sont identifiés par le symbole • à côté du numéro du **lot**. Le **prix de réserve** ne peut pas être supérieur à l'**estimation** basse du **lot**.

### 3 • POUVOIR DISCRÉTIONNAIRE DU COMMISSAIRE-PRISEUR

Le **commissaire-priseur** assure la police de la vente et peut à son entière discrétion :

(a) refuser une enchère ;

(b) lancer des enchères descendantes ou ascendantes comme bon lui semble, ou changer l'ordre des **lots** ;

(c) retirer un **lot** ;

(d) diviser un **lot** ou combiner deux **lots** ou davantage ;

(e) rouvrir ou continuer les enchères même une fois que le marteau est tombé ; et

(f) en cas d'erreur ou de litige, et ce pendant ou après la vente aux enchères, poursuivre les enchères, déterminer l'adjudicataire, annuler la vente du **lot**, ou reproposer et vendre à nouveau tout **lot**. Si un litige en rapport avec les enchères survient pendant ou après la vente, la décision du **commissaire-priseur** dans l'exercice de son pouvoir discrétionnaire est sans appel.

### 4 • ENCHÈRES

Le **commissaire-priseur** accepte les enchères :

(a) des enchérisseurs présents dans la salle de vente ;

(b) des enchérisseurs par téléphone et des enchérisseurs par Internet sur Christie's LIVE™ (comme indiqué ci-dessus en section B6) ; et

(c) des ordres d'achat laissés par un enchérisseur avant la vente.

### 5 • ENCHÈRES POUR LE COMPTE DU VENDEUR

Le **commissaire-priseur** peut, à son entière discrétion, enchérir pour le compte du **vendeur** à hauteur mais non à concurrence du montant du **prix de réserve**, en plaçant des enchères consécutives ou en plaçant des enchères en réponse à d'autres enchérisseurs. Le **commissaire-priseur** ne les signalera pas comme étant des enchères placées pour le **vendeur** et ne placera aucune enchère pour le **vendeur** au niveau du **prix de réserve** ou au-delà de ce dernier. Si des **lots** sont proposés sans **prix de réserve**, le **commissaire-priseur** décidera en règle générale d'ouvrir les enchères à 50 % de l'**estimation** basse du **lot**. À défaut d'enchères à ce niveau, le **commissaire-priseur** peut décider d'annoncer des enchères descendantes à son entière discrétion jusqu'à ce qu'une offre soit faite, puis poursuivre à la hausse à partir de ce montant. Au cas où il n'y aurait pas d'enchères sur un **lot**, le **commissaire-priseur** peut déclarer ledit **lot** invendu.

### 6 • PALIERS D'ENCHÈRES

Les enchères commencent généralement en dessous de l'**estimation** basse et augmentent par palier (les paliers d'enchères). Le **commissaire-priseur** décidera à son entière discrétion du niveau auquel les enchères doivent commencer et du niveau des paliers d'enchères. Les paliers d'enchères habituels sont indiqués à titre indicatif sur le formulaire d'ordre d'achat et à la fin de ce catalogue.

### 7 • CONVERSION DE DEVISES

La retransmission vidéo de la vente aux enchères (ainsi que Christie's LIVE) peut indiquer le montant des enchères dans des devises importantes, autres que l'euro. Toutes les conversions ainsi indiquées le sont pour votre information uniquement, et nous ne serons tenus par aucun des taux de change utilisés. Christie's n'est pas responsable des éventuelles erreurs (humaines ou autres), omissions ou pannes survenues dans le cadre de la fourniture de ces services.

### 8 • ADJUDICATIONS

À moins que le **commissaire-priseur** décide d'user de son pouvoir discrétionnaire tel qu'énoncé au paragraphe C3 ci-dessus, lorsque le marteau du **commissaire-priseur** tombe, et que l'adjudication est prononcée, cela veut dire que nous avons accepté la dernière enchère. Cela signifie qu'un contrat de vente est conclu entre le **vendeur** et l'adjudicataire. Nous émettons une facture uniquement à l'enchérisseur inscrit qui a remporté l'adjudication. Si nous envoyons les factures par voie postale et/ou par courrier électronique après la vente, nous ne sommes aucunement tenus de vous faire savoir si vous avez remporté l'enchère. Si vous avez enchéri au moyen d'un ordre d'achat, vous devez nous contacter par téléphone ou en personne dès que possible après la vente pour connaître le sort de votre enchère et ainsi éviter d'avoir à payer des frais de stockage inutiles.

### 9 • LÉGISLATION EN VIGUEUR DANS LA SALLE DE VENTE

Vous convenez que, lors de votre participation à des enchères dans l'une de nos ventes, vous vous conformerez strictement à toutes les lois et réglementations locales en vigueur au moment de la vente applicables au site de vente concerné.

## D • FRAIS ACHETEUR ET TAXES

### 1 • FRAIS ACHETEUR

Pour tous les **lots** à l'exception du vin, nous facturons à l'adjudicataire 27% H.T. du **prix d'adjudication** de chaque **lot** (soit au jour de la publication des présentes 28,485% T.T.C. pour les œuvres d'art, les objets de collection ou d'antiquité vendus selon le régime général et les livres et 32,40% T.T.C. pour les autres **lots**) jusqu'à 1.200.000 € inclus; 22% H.T. (soit au jour de la publication des présentes 23,210% T.T.C. pour les œuvres d'art, les objets de collection ou d'antiquité vendus selon le régime général et les livres et 26,40% T.T.C. pour les autres **lots**) de la portion du **prix d'adjudication** supérieure à 1.200.000 € et inférieure ou égale à 7.000.000 € ; et 15% H.T. (soit 15,825% T.T.C. pour les œuvres d'art, les objets de collection ou d'antiquité vendus selon le régime général et les livres et 18% T.T.C. pour les autres **lots**) de la portion du **prix d'adjudication** supérieure à 7.000.000 €.

Pour les ventes de vin, les **frais acheteur** sont calculés sur la base d'un taux forfaitaire de 25% H.T. (soit au jour de la publication des présentes 30% T.T.C.).

Des frais additionnels et taxes spéciales peuvent être dus sur certains **lots** en sus des frais et taxes habituels. Les **lots** concernés sont identifiés par un symbole spécial figurant devant le numéro de l'objet dans le catalogue de vente, ou bien par une annonce faite par le **commissaire-priseur** habilité pendant la vente.

Dans tous les cas, le droit de l'Union européenne et le droit français s'appliquent en priorité.

### TAXE SUR LES VENTES EN CAS D'EXPORTATION AUX ÉTATS-UNIS

Pour les **lots** que Christie's expédie aux Etats-Unis, une taxe d'État ou taxe d'utilisation peut être due sur le **prix d'adjudication** ainsi que des **frais acheteur** et des frais d'expédition sur le **lot**, quelle que soit la nationalité ou la citoyenneté de l'acheteur.

Christie's est actuellement tenue de percevoir une taxe sur les ventes pour les **lots** qu'elle expédie vers l'État de New York. Le taux de taxe ainsi applicable sera déterminé au regard de l'Etat, du pays, du comté ou de la région où le **lot** sera expédié. Les adjudicataires qui réclament une exonération de la taxe sur les ventes sont tenus de fournir les documents appropriés à Christie's avant la libération du **lot**.

Pour les envois vers les Etats pour lesquels Christie's n'est pas tenue de percevoir une taxe sur les ventes, l'adjudicataire peut être tenu de verser une taxe d'utilisation aux autorités fiscales de cet Etat. Pour toute autre question, Christie's vous recommande de consulter votre propre conseiller fiscal indépendant.

### 2 • RÉGIME DE TVA ET CONDITION DE L'EXPORTATION

Les règles fiscales et douanières en vigueur en France seront appliquées par Christie's lors de la vente des **lots**. A titre d'illustration et sans pouvoir être exhaustif les principes suivants sont rappelés.

Chaque fois que possible, le régime de TVA sur la marge des biens d'occasion et des œuvres d'art, objets de collection ou d'antiquité est appliqué par Christie's. En application des règles françaises et européennes, la TVA sur la marge ne peut pas figurer sur la facture émise par Christie's et ne peut pas être récupérée par l'acheteur même lorsque ce dernier est un assujetti à la TVA.

Toutefois, en application de l'article 297 C du CGI, Christie's peut opter pour le régime général de la TVA c'est-à-dire que la TVA sera appliquée sur leur prix de vente total sous réserve des exonérations accordées pour les livraisons intracommunautaires et les exportations. L'acquéreur qui aurait intérêt au régime général de TVA doit en informer Christie's afin que l'option puisse être matérialisée sur la facture qui sera remise à l'acquéreur.

En cas d'option pour le régime général de la TVA ou lorsque celui-ci s'applique de plein droit, la vente est réputée conclue aux conditions « départ » de sorte que la TVA française s'applique par principe.

Néanmoins, dans l'éventualité où l'acquéreur n'est pas assujetti à la TVA (cas des particuliers) et Christie's intervient directement ou indirectement dans l'expédition ou le transport du ou des **lot(s)** à destination d'un autre État membre de l'Union européenne, l'opération sera régularisée et la vente sera soumise à la TVA applicable dans l'État de destination.

De même, en cas d'exportation du bien acquis auprès de Christie's, conformément aux règles fiscales et douanières applicables, la vente pourra bénéficier d'une exonération de TVA. Il est à ce titre convenu que l'exportation du **lot** acquis devra intervenir dans les trois mois de la vente.

L'acquéreur devra dans ce délai indiquer par écrit que le **lot** acquis est destiné à l'exportation et fournir une adresse de livraison en dehors de l'UE. Dans tous les cas l'acquéreur devra verser un montant égal à celui de la TVA qui serait à verser par Christie's en cas de non-exportation du **lot** dans le délai applicable. En cas d'exportation conforme aux règles fiscales et douanières en vigueur en France et sous réserve que Christie's soit en possession de la preuve d'exportation dans les délais requis, ce montant sera restitué à l'acquéreur.

Christie's facturera des frais de dossier pour le traitement des livraisons intracommunautaires et des exportations.

Pour toute information complémentaire relative aux mesures prises par Christie's, vous pouvez contacter notre Service Client au +33 (0)1 40 76 83 79. Il est recommandé aux acheteurs de consulter un conseiller spécialisé en la matière afin de lever toute ambiguïté relative à leur statut concernant la TVA.

### 3 • DROIT DE SUITE

Conformément à la législation en vigueur, les auteurs d'œuvres originales graphiques et plastiques ont un droit inaliénable de participation au produit de toute vente de l'œuvre après la première cession. Le droit de suite subsiste au profit des héritiers de l'auteur pendant l'année civile de la mort de l'auteur et les soixante-dix années suivantes. Les **lots** concernés par ce droit de suite sont identifiés dans ce catalogue grâce au symbole λ accolé au numéro du **lot**. Si le droit de suite est applicable à un **lot**, sauf si ce **lot** est un livre ou un manuscrit, vous serez redevable de la somme correspondante, en sus du **prix d'adjudication**, et nous transmettrons ensuite cette somme à l'organisme concerné, au nom et pour le compte du **vendeur**.

Le droit de suite est dû lorsque le **prix d'adjudication** d'un **lot** est de 750€ ou plus. En tout état de cause, le montant du droit de suite est plafonné à 12.500€.

Le montant dû au titre du droit de suite est déterminé par application d'un barème dégressif en fonction du **prix d'adjudication** :

- 4% pour la première tranche du prix de vente inférieure ou égale à 50.000 euros ;
- 3% pour la tranche du prix comprise entre 50.000,01 euros et 200.000 euros ;
- 1% pour la tranche du prix comprise entre 200.000,01 euros et 350.000 euros ;
- 0.5% pour la tranche du prix comprise entre 350.000,01 euros et 500.000 euros ;
- 0.25% pour la tranche du prix excédant 500.000,01 euros.

## E • GARANTIES

### 1 • GARANTIES DONNÉES PAR LE VENDEUR

Pour chaque **lot**, le **vendeur** donne la **garantie** qu'il :

(a) est le propriétaire du **lot** ou l'un des copropriétaires du **lot** agissant avec la permission des autres copropriétaires ou, si le **vendeur** n'est pas le propriétaire ou l'un des copropriétaires du **lot**, a la permission du propriétaire de vendre le **lot**, ou le droit de ce faire en vertu de la loi ; et

(b) a le droit de transférer la propriété du **lot** à l'acheteur sans aucune restriction ou réclamation de qui que ce soit d'autre.

Si l'une ou l'autre des **garanties** ci-dessus est inexacte, le **vendeur** n'aura pas à payer plus que le **prix d'achat** (tel que défini au paragraphe F1(a) ci- dessous) que vous nous aurez versé. Le **vendeur** ne sera pas responsable envers vous pour quelque raison que ce soit en cas de manques à gagner, de pertes d'activité, de pertes d'économies escomptées, de pertes d'opportunités ou d'intérêts, de coûts, de dommages, d'**autres dommages** ou de dépenses. Le **vendeur** ne donne aucune **garantie** eu égard au **lot** autres que celles énoncées ci-dessus et, pour autant que la loi le permette, toutes les **garanties** du **vendeur** à votre égard, et toutes les autres obligations imposées au **vendeur** susceptibles d'être ajoutées à cet accord en vertu de la loi, sont exclues.

### 2 • NOTRE GARANTIE D'AUTHENTICITÉ

Nous garantissons, sous réserve des stipulations ci-dessous, l'authenticité des **lots** proposés dans nos ventes (notre **« garantie d'authenticité »**). Si, dans les 5 années à compter de la date de la vente aux enchères, vous nous apportez la preuve que votre **lot** n'est pas **authentique**, sous réserve des stipulations ci-dessous, nous vous rembourserons le **prix d'achat** que vous aurez payé. La notion d'authenticité est définie dans le glossaire à la fin des présentes **Conditions de vente**. Les conditions d'application de la **garantie d'authenticité** sont les suivantes :

(a) La **garantie** est valable pour toute réclamation notifiée dans les 5 années suivant la date de la vente. A l'expiration de ce délai, nous ne serons plus responsables de l'authenticité des **lots**.

(b) Elle est donnée uniquement pour les informations apparaissant en caractères **MAJUSCULES** à la première ligne de la **description du catalogue** (l'« **intitulé** »). Elle ne s'applique pas à des informations autres que dans l'**intitulé** même si ces dernières figurent en caractères **MAJUSCULES**.

(c) La **garantie d'authenticité** ne s'applique pas à tout **intitulé** ou à toute partie d'**intitulé** qui est formulé « **avec réserve** ». « **Avec réserve** » signifie qu'une réserve est émise dans une description du **lot** au catalogue ou par l'emploi dans un **intitulé** de l'un des termes indiqués dans la rubrique **Intitulés « avec réserve »** à la page du catalogue « Avis importants et explication des pratiques de catalogage » qui font partie des présentes **Conditions de vente**. Par exemple, l'emploi du terme « ATTRIBUÉ À… » dans un **intitulé** signifie que le **lot** est, selon l'avis de Christie's, probablement une œuvre de l'artiste désigné, mais aucune **garantie** n'est donnée que le **lot** est bien l'œuvre de l'artiste désigné. Veuillez lire la liste complète des **intitulés avec réserve** et la description complète des **lots** au catalogue avant d'enchérir.

(d) La **garantie d'authenticité** s'applique à l'**intitulé** tel que modifié par des **avis en salle de vente.**

(e) La **garantie d'authenticité** ne s'applique pas lorsque les connaissances se sont développées depuis la vente aux enchères entraînant un changement dans l'opinion généralement admise. En outre, elle ne s'applique pas si l'**intitulé** correspondait à l'opinion généralement admise des experts à la date de la vente ou a attiré l'attention sur un conflit d'opinion.

(f) La **garantie d'authenticité** ne s'applique pas s'il est démontré que le **lot** n'est pas **authentique** selon un processus scientifique qui, à la date de publication du catalogue, n'existait pas ou dont l'utilisation n'était pas généralement admise, ou qui était déraisonnablement coûteux ou impraticable, ou qui était susceptible d'avoir endommagé le **lot**.

(g) La **garantie d'authenticité** est formulée uniquement au bénéfice de l'acheteur initial indiqué sur la facture du **lot** émise au moment de la vente et uniquement si, à la date de la réclamation, l'acheteur initial a été propriétaire de manière continue du **lot** et que le **lot** ne fait l'objet d'aucune réclamation, d'aucun intérêt ni d'aucune restriction par un tiers. Le bénéfice de la **garantie d'authenticité** ne peut être transféré à personne d'autre.

(h) Afin de formuler une réclamation au titre de la **garantie d'authenticité**, vous devez :

(i) nous fournir une notification écrite de votre réclamation dans les 5 ans à compter de la date de la vente aux enchères. Nous pourrons exiger tous les détails et toutes les preuves pertinentes d'une telle réclamation ;

(ii) si nous le souhaitons, il peut vous être demandé de fournir les opinions écrites de deux experts reconnus dans le domaine du **lot**, mutuellement convenus par Christie's et vous au préalable, confirmant que le **lot** n'est pas **authentique**. En cas de doute, nous nous réservons le droit de demander des opinions supplémentaires à nos frais ; et

(iii) restituer le lot à vos frais à la salle de vente où vous l'avez acheté dans l'**état** dans lequel il était au moment de la vente.

(i) Votre seul droit au titre de la présente **garantie d'authenticité** est d'annuler la vente et de percevoir un remboursement du **prix d'achat** que vous nous avez payé. En aucun cas nous ne serons tenus de vous reverser plus que le **prix d'achat** ni ne serons responsables en cas de manques à gagner ou de pertes d'activité, de pertes d'opportunités ou de valeur, de pertes d'économies escomptées ou d'intérêts, de coûts, de dommages, d'**autres dommages** ou de dépenses.

(j) Livres. Lorsque le **lot** est un livre, nous offrons une **garantie** supplémentaire pendant 14 jours calendaires à compter de la date de la vente, selon laquelle si un **lot** de la collection présente un défaut de texte ou d'illustration, nous rembourserons votre **prix d'achat**, sous réserve des conditions suivantes. Votre seul droit au titre de cette **garantie** supplémentaire est d'annuler la vente et de recevoir un remboursement du **prix d'achat** que vous nous avez payé. Nous ne serons en aucun cas tenus de vous payer plus que le **prix d'achat** et ne serons pas responsables de tout **autre dommage** ou dépense.

(i) Cette **garantie** supplémentaire ne s'applique pas :

a. à l'absence de blancs, aux faux-titres, aux couvertures en tissu ou publicités, à l'endommagement de la reliure, aux taches, à l'usure minime ou à d'autres défauts n'affectant pas le caractère exhaustif du texte ou de l'illustration ;

b. aux dessins, autographies, lettres ou manuscrits, photographies signées, musique, atlas, cartes ou périodiques ;

c. aux livres non identifiés par titre ;

d. aux **lots** vendus sans étiquette d'estimation ;

e. aux livres dont la description mentionne « retour non accepté » ; ou

f. aux défauts indiqués dans tout rapport de condition ou annoncés au moment de la vente.

(ii) Pour faire une réclamation en vertu du paragraphe (d) ci-dessus, vous devez donner des détails écrits du défaut et renvoyer le **lot** dans son lieu d'origine (ou selon nos instructions) dans le même **état** qu'au moment de la vente, dans les 14 jours suivant la date de la vente.

(k) Art moderne et contemporain de l'Asie du Sud-Est et calligraphie et peinture chinoise. Dans ces catégories, la **garantie d'authenticité** ne s'applique pas car les expertises actuelles ne permettent pas de faire de déclaration définitive. Christie's accepte cependant d'annuler une vente dans l'une de ces deux catégories d'art s'il est prouvé que le **lot** est un faux. Christie's remboursera à l'acheteur initial le **prix d'achat** conformément aux conditions de la **garantie d'authenticité** Christie's, à condition que l'acheteur initial nous apporte les documents nécessaires au soutien de sa réclamation de faux dans les 12 mois suivant la date de la vente. Une telle preuve doit être satisfaite conformément au paragraphe E2 (h) (2) ci-dessus et le **lot** doit être retourné au lieu indiqué au paragraphe E2 (h) (3) ci-dessus. Les alinéas E2 (b), (c), (d), (e), (f), (g) et (i) s'appliquent également à une réclamation dans ces catégories.

(l) Artéfacts chinois, japonais et coréens (hors calligraphies, peintures, gravures, dessins et bijoux chinois, japonais et coréens). Dans ces catégories, le paragraphe E2 (a) (ii) – (v) ci-dessus doit être modifié de manière à ce que, lorsqu'aucun créateur ou artiste n'est identifié, la **garantie d'authenticité** couvre non seulement l'**intitulé** mais aussi les informations relatives à la date ou à la période affichées en **MAJUSCULES** dans la deuxième ligne de la **description du catalogue** (le « **Sous-Intitulé** »). Par conséquent, toutes les références à l'**intitulé** dans le paragraphe E2 (a) (ii) – (v) ci-dessus seront lues comme des références à l'**intitulé** et au **Sous-Intitulé**.

### 3 • GARANTIES DONNÉES PAR VOUS

(a) Vous garantissez que les fonds servant au règlement ne proviennent pas d'une activité criminelle, y compris l'évasion fiscale, et que vous ne faites pas l'objet d'une enquête ni n'avez été accusé ou condamné pour blanchiment de capitaux, activités terroristes ou autres crimes.

(b) Lorsque vous enchérissez en tant que mandataire pour le compte de tout acheteur final qui vous remettra les fonds avant que vous ne payez Christie's pour le(s) **lot(s)**, vous garantissez que :

(i) vous avez procédé aux vérifications appropriées à l'égard de l'acheteur final ou des acheteurs finaux et avez respecté toutes les lois applicables en matière de lutte contre le blanchiment de capitaux, contre le financement du terrorisme et en matière de sanctions ;

(ii) vous nous communiquerez l'identité de l'acheteur final ou des acheteurs finaux (y compris des dirigeants et bénéficiaires effectifs de l'acheteur final ou des acheteurs finaux et de toute personne agissant pour son/leur compte) et, à notre demande, vous nous remettrez les documents permettant de vérifier leur identité ;

(iii les accords entre vous et l'acheteur final ou les acheteurs finaux concernant le **lot** ou autre n'ont pas pour effet de favoriser, en tout ou en partie, la délinquance fiscale ;

(iv) vous ne savez pas, et n'avez aucune raison de suspecter que l'acheteur final ou les acheteurs finaux (ou ses/leurs dirigeants, bénéficiaires effectifs ou toute personne agissant pour son/leur compte) figurent sur une liste de sanctions, font l'objet d'une enquête ou sont accusés ou ont été condamnés pour des faits de blanchiment de capitaux, d'activités terroristes ou d'autres faits criminels, ou que les fonds servant au règlement proviennent d'une activité criminelle, y compris l'évasion fiscale ; et

(v) si vous êtes une personne réglementée assujettie au contrôle en matière de lutte contre le blanchiment de capitaux en vertu des lois de l'EEE ou d'une autre juridiction dont les exigences sont équivalentes à celles de la 4e Directive européenne sur le blanchiment de capitaux, et que nous ne demandons pas de documents pour vérifier l'identité de l'acheteur final au moment de l'enregistrement, vous acceptez que nous nous fondions sur les vérifications que vous déclarez avoir effectuées vis-à-vis de l'acheteur final et vous vous engagez à conserver les preuves de son identification et de ces vérifications pendant au moins 5 ans après la date de la transaction. Vous mettrez cette documentation à disposition pour inspection immédiate à notre demande.

### 4 • EXCLUSION DE LA GARANTIE LÉGALE DE CONFORMITÉ

Conformément à l'article L.321-11 du code de commerce, nous vous informons que les **lots** proposés lors de nos ventes aux enchères ne bénéficient pas de la **garantie** légale de conformité conformément à l'article L. 217-2 du code de la consommation. Cette exclusion de **garantie** ne s'applique pas aux ventes aux enchères se déroulant exclusivement en ligne.

## F • PAIEMENT

### 1 • COMMENT PAYER

(a) Les ventes sont effectuées au comptant. Vous devrez donc immédiatement vous acquitter du **prix d'achat** global, qui comprend :

i. **le prix d'adjudication** ; et

ii. les frais à la charge de l'acheteur ; et

iii. tout montant dû conformément au paragraphe D3 ci-dessus; et

iv. toute taxe, tout produit, toute compensation ou TVA applicable.

Le paiement doit être reçu par Christie's au plus tard le septième jour calendaire qui suit le jour de la vente (la « **date d'échéance** »).

(b) Nous n'acceptons le paiement que de la part de l'enchérisseur enregistré. Une fois émise, nous ne pouvons pas changer le nom de l'acheteur sur une facture ou réémettre la facture à un nom différent. Vous devez payer immédiatement même si vous souhaitez exporter le **lot** et que vous avez besoin d'une autorisation d'exportation.

(c) Vous devrez payer les **lots** achetés chez Christie's France dans la devise prévue sur votre facture, et selon l'un des modes décrits ci- dessous :

(i) *Par virement bancaire :*

Sur le compte 58 05 3990 101 – Christie's France SNC – Barclays Corporate France - 34/36 avenue de Friedland 75383 Paris cedex 08 Code BIC : BARCFRPC – IBAN : FR76 30588 00001 58053990 101 62.

(ii) *Par carte de crédit :*

Nous acceptons les principales cartes de crédit sous certaines conditions. Les détails des conditions et des restrictions applicables aux paiements par carte de crédit sont disponibles auprès de notre Service Post Sale, dont vous trouverez les coordonnées au paragraphe (e) ci-dessous.

Paiement :

Si vous payez en utilisant une carte de crédit d'une région étrangère à la vente, le paiement peut entraîner des frais de transaction transfrontaliers selon le type de carte et de compte que vous détenez. Si vous pensez que cela peut vous concerner, merci de vérifier auprès de votre émetteur de carte de crédit avant d'effectuer le paiement. Nous nous réservons le droit de vous facturer tous les frais de transaction ou de traitement que nous supportons lors du traitement de votre paiement. Veuillez noter que pour les ventes permettant le paiement en ligne, le paiement par carte de crédit ne sera pas admis pour certaines transactions.

(iii) *En espèces :*

Nous n'acceptons pas les paiements aux Caisses, uniques ou multiples, en espèces ou en équivalents d'espèces de plus de 1 000 € par acheteur et par vente si celui-ci est résident fiscal français (particulier ou personne morale) et de 7 500 € pour les résidents fiscaux étrangers, par acheteur et par an.

(iv) *Par chèque de banque :*

Vous devez les adresser à l'ordre de Christie's France SNC et nous fournir une attestation bancaire justifiant de l'identité du titulaire du compte dont provient le paiement. Nous pourrons émettre des conditions supplémentaires pour accepter ce type de paiement.

(v) *Par chèque :*

Vous devrez les adresser à l'ordre de Christie's France SNC. Tout paiement doit être effectué en euros.

(d Lors du paiement, vous devez mentionner le numéro de la vente, votre numéro de facture et votre numéro de client. Tous les paiements envoyés par courrier doivent être adressés à : Christie's France SNC, Département des Caisses, 9, Avenue Matignon, 75008 Paris.

(e) Si vous souhaitez de plus amples informations, merci de contacter notre Service Post Sale au +33 (0)1 40 76 84 10.

### 2 • TRANSFERT DE PROPRIÉTÉ EN VOTRE FAVEUR

L'adjudication opère transfert de propriété en votre faveur. Toutefois, le **lot** acheté ne vous sera remis qu'au paiement intégral du prix d'achat du **lot**, sans préjudice aux stipulations des paragraphes F4 et F5.

### 3 •TRANSFERT DES RISQUES EN VOTRE FAVEUR

Les risques et la responsabilité liés au **lot** vous seront transférés à la survenance du premier des deux évènements mentionnés ci-dessous:

(a) au moment où vous venez récupérer le **lot**, ou

(b) à la fin du 30e jour suivant la date de la vente aux enchères ou, si elle est antérieure, la date à laquelle le **lot** est confié à un entrepôt tiers comme indiqué à la partie **intitulé**e « Stockage et Enlèvement », et sauf accord contraire entre nous.

### 4 • RECOURS POUR DÉFAUT DE PAIEMENT

(a) Conformément aux dispositions de l'article L.321-14 du Code de Commerce, à défaut de paiement par l'adjudicataire, après mise en demeure restée infructueuse, le bien pourra être remis en vente, à la demande du **vendeur**, sur réitération des enchères de l'adjudicataire défaillant; si le **vendeur** ne formule pas sa demande dans un délai de trois mois à compter de l'adjudication, il donne à Christie's France SNC tout mandat pour agir en son nom et pour son compte à l'effet, au choix de Christie's France SNC, soit de poursuivre l'acheteur en annulation de la vente, soit de le poursuivre en exécution et paiement de ladite vente, en lui demandant en sus et dans les deux hypothèses tous dommages et intérêts, frais et autres sommes justifiées.

(b) Par ailleurs, en cas de non-paiement intégral par l'adjudicataire à la **date d'échéance** de la facture, Christie's France SNC se réserve, à sa discrétion, de prendre les dispositions suivantes (ainsi que d'exercer l'application de notre droit détaillé au paragraphe F5 et de tout autre droit ou recours dont nous disposons par la loi) :

(i) percevoir des intérêts sur la totalité des sommes dues et à compter d'une mise en demeure de régler lesdites sommes au plus faible des deux taux suivants :

- Taux de base bancaire de la Barclay's majoré de six points
- Taux d'intérêt légal majoré de quatre points

(ii) annuler la vente du **lot**. Si la vente du **lot** est annulée, Christie's peut revendre le **lot**, en vente publique ou de gré à gré selon les termes que nous estimerons nécessaires ou appropriés ; dans ce cas, l'adjudicataire défaillant devra régler à Christie's toute différence entre le **prix d'achat** et le produit résultant de la revente. L'adjudicataire défaillant devra également procéder au paiement de tous les coûts, dépenses, pertes, dommages et frais de justice que nous devrons supporter, et toute perte financière sur la commission vendeur au moment de la revente ;

(iii) remettre au **vendeur** toute somme payée à la suite des enchères par l'adjudicataire défaillant, auquel cas l'acquéreur reconnaît que Christie's sera subrogée dans les droits du vendeur pour poursuivre l'acheteur au titre de la somme ainsi payée ;

(iv) tenir l'adjudicataire défaillant pour responsable et entamer une procédure judiciaire à son encontre pour le recouvrement des sommes dues en principal, ainsi que des intérêts pour retard de paiement, frais légaux et tous autres frais ou dommages et intérêts selon les dispositions prévues par la loi ;

(v) procéder à la compensation des sommes que Christie's France SNC et/ou toute société mère et/ou filiale et/ou apparentée exerçant sous une enseigne comprenant le nom « Christie's » pourrait devoir à l'acheteur, au titre de toute autre convention, avec les sommes demeurées impayées par l'acheteur ;

(vi) révéler, à notre seule discrétion, votre identité et vos coordonnées au **vendeur** ;

(vii) rejeter, lors de toute future vente aux enchères, toute offre faite par l'acheteur ou pour son compte ou obtenir un dépôt préalable de l'acheteur avant d'accepter ses enchères ;

(viii) exercer tous les droits et entamer tous les recours appartenant aux créanciers gagistes sur tous les biens en sa possession appartenant à l'acheteur ;

(ix) entamer toute procédure qu'elle jugera nécessaire ou adéquate ;

(x) dans l'hypothèse où seront revendus les biens préalablement adjugés dans les conditions du paragraphe F. 4. (a) ci-dessus (réitération des enchères), faire supporter au fol enchérisseur toute moins-value éventuelle par rapport au prix atteint lors de la première adjudication, de même que tous les coûts, dépenses, frais légaux et taxes, commissions de toutes sortes liées aux deux ventes ou devenus exigibles par suite du défaut de paiement y compris ceux énumérés au premier paragraphe ci-dessus (réitération des enchères).

(xi) procéder à toute inscription de cet incident de paiement dans sa base de données après en avoir informé le client concerné.

(c) En cas de dette de l'adjudicataire envers Christie's, ou tout autre société du **groupe Christie's**, ainsi qu'aux droits énoncés ci-dessus, nous pouvons utiliser n'importe quel montant que vous payez, y compris tout dépôt ou autre paiement partiel que vous nous avez fait, ou que nous vous devons, pour rembourser tout montant que vous nous devez ou une autre société du **groupe Christie's** pour toute transaction.

(d) Si vous avez payé en totalité après la **date d'échéance** et que nous choisissons d'accepter ce paiement, nous pourrons vous facturer les coûts de stockage et de transport postérieurs à 90 jours après la date de la vente aux enchères conformément au paragraphe G2 ci-dessous.

### 5 • DROIT DE RÉTENTION

Si vous nous devez de l'argent ou que vous en devez à une autre société du **Groupe Christie's**, outre les droits énoncés en F4 ci-dessus, nous pouvons utiliser ou gérer votre bien que nous détenons ou qui est détenu par une autre société du **Groupe Christie's** de toute manière autorisée par la loi. Nous vous restituerons les biens que vous nous aurez confiés uniquement après avoir reçu le complet paiement des sommes dont vous êtes débiteur envers nous ou toute autre société du **Groupe Christie's**. Toutefois, si nous le décidons, nous pouvons également vendre votre bien de toute manière autorisée par la loi que nous jugeons appropriée. Nous affecterons le produit de la vente au paiement de tout montant que vous nous devez et nous vous reverserons les produits en excès de ces sommes. Si le produit de la vente est insuffisant, vous devrez nous verser la différence entre le montant que nous avons perçu de la vente et celui que vous nous devez.

## G • STOCKAGE ET ENLÈVEMENT DES LOTS

(a) Vous devez retirer votre **lot** dans les 30 jours calendaires à compter de la date de la vente aux enchères. Cependant, vous ne pouvez pas retirer le **lot** tant que vous n'avez pas procédé au paiement intégral et effectif de tous les montants qui nous sont dus.

(b) Si vous ne retirez pas le **lot** dans les 90 jours à compter de la date de la vente aux enchères, nous pouvons, ou nos mandataires désignés peuvent :

(i) facturer des frais de stockage aux tarifs et conditions indiqués sur www.christies.com/en/help/buying-guide/storage-fees ;

(ii) déplacer le lot vers un entrepôt de Christie's, une société affiliée ou un entrepôt tiers et vous facturer tous les frais de transport, de gestion administrative et de stockage à cet effet, et le cas échéant, vous serez soumis aux conditions de l'entrepôt tiers et devrez payer ses frais et coûts standards ;

(iii) vendre le lot par tout moyen commercial que nous estimons approprié et conforme à la législation en vigueur.

(c) Les conditions de stockage figurant sur le site https://www.christies.com/en/help/buying-guide/storage-conditions s'appliquent.

(d) Les détails de l'enlèvement du **lot** vers un entrepôt ainsi que les frais et coûts y afférents sont exposés au dos du catalogue sur la page **intitulé**e « Stockage et retrait ». Il se peut que vous soyez redevable de ces frais directement auprès de notre mandataire.

(e) Aucune clause de ce paragraphe ne saurait limiter nos droits en vertu du paragraphe F4.

## H • TRANSPORT ET ACHEMINEMENT DES LOTS

### 1 • TRANSPORT ET ACHEMINEMENT DES LOTS

Vous devez prendre toutes les dispositions nécessaires en matière de transport et d'expédition. Toutefois, nous pouvons organiser l'emballage, le transport et l'expédition de votre bien si vous nous le demandez, moyennant le paiement des frais y afférents. Il est recommandé de nous demander un devis, en particulier pour les objets encombrants ou les objets de grande valeur qui nécessitent un emballage professionnel. Le cas échéant, cela peut, dans certaines situations, impacter le régime TVA de la vente.

Pour tout renseignement complémentaire après la vente, veuillez contacter le Service Post Sale par téléphone au +33 (0)1 40 76 84 10 ou par email à postsaleparis@christies.com.

Nous ferons preuve de diligence raisonnable lors de la manutention, de l'emballage, du transport et de l'expédition d'un **lot**. Toutefois, si nous recommandons une autre société pour l'une de ces étapes, nous déclinons toute responsabilité concernant leurs actes, leurs omissions ou leurs négligences.

Lorsqu'il est disponible pour un **lot**, notre Calculateur de Frais d'Expédition vous fournira une estimation des frais d'expédition de votre **lot** avant que vous ne procédiez à l'achat. Si le Calculateur de Frais d'Expédition n'est pas disponible pour votre **lot**, un devis de transport peut vous être fourni séparément par le Service Après-Vente sur demande. Sauf indication contraire, les frais d'expédition que vous devrez payer incluront : (i) les frais d'expédition internationaux entre le pays où le **lot** est situé et votre adresse de livraison désignée ; et (ii) les frais de responsabilité en cas de perte/dommage (LDL). Les frais d'expédition n'incluront pas (i) les taxes et frais de manutention locaux applicables ; (ii) les droits de douane, les taxes à l'importation et les frais de dédouanement locaux applicables à votre pays.

Il vous incombe de vérifier et de payer les droits, les frais de douane, les taxes, les coûts et tarifs auxquels vous êtes assujetti à l'entité gouvernementale compétente ou qui doivent être payés autrement avant l'expédition et/ou la livraison, y compris les frais de tiers nécessaires pour faciliter l'expédition ainsi que les frais d'assurance nécessaires.

### 2 • EXPORTATIONS ET IMPORTATIONS

(a) Tout **lot** vendu aux enchères peut être soumis aux lois sur les exportations depuis le pays où il est vendu et aux restrictions d'importation d'autres pays. De nombreux pays exigent une déclaration d'exportation pour tout bien quittant leur territoire et/ou une déclaration d'importation au moment de l'entrée du bien dans le pays. Les lois locales peuvent vous empêcher d'importer ou de vendre un **lot** dans le pays dans lequel vous souhaitez l'importer. Nous ne serons pas obligés d'annuler la vente ni de vous rembourser le prix d'achat si le **lot** ne peut être exporté, importé ou est saisi pour quelque raison que ce soit par une autorité gouvernementale. Il relève de votre responsabilité de déterminer et satisfaire les exigences législatives ou réglementaires relatives à l'exportation ou l'importation de tout **lot** que vous achetez.

(b) Avant d'enchérir, il vous appartient de vous faire conseiller et de respecter les exigences de toute loi ou réglementation s'appliquant en matière d'importation et d'exportation d'un quelconque **lot**. Si une autorisation vous est refusée ou si cela prend du temps d'en obtenir une, il vous faudra tout de même nous régler en intégralité pour le **lot**. Nous pouvons éventuellement vous aider à demander les autorisations appropriées si vous nous en faites la demande et prenez en charge les frais y afférents. Cependant, nous ne pouvons vous en garantir l'obtention. Pour tout renseignement complémentaire, veuillez contacter notre Service Client au +33 (0)1 40 76 83 79.

(c) Vous êtes seul responsable du paiement de toute taxe, droits de douane, ou autres frais imposés par l'Etat, relatifs à l'exportation ou l'importation du bien. Si Christie's exporte ou importe le bien en votre nom et pour votre compte, et si Christie's s'acquitte de toute taxe, droits de douane ou autres frais imposés par l'Etat, vous acceptez de rembourser ce montant à Christie's.

(d) **Lots** d'espèces protégées

Les **lots** faits à partir de ou comprenant (quel qu'en soit le pourcentage) des espèces menacées d'extinction et autres espèces végétales ou animales protégées sont marqués par le symbole ~ dans le catalogue. Ces matières incluent, entre autres, l'ivoire, l'écaille de tortue, l'os de baleine, certaines espèces de corail, le bois de rose brésilien, les peaux de crocodile, d'alligator et d'autruche. Vous devez vérifier les lois et réglementations douanières qui s'appliquent avant d'enchérir sur tout **lot** contenant des matériaux d'origine végétale ou animale si vous envisagez d'exporter le **lot** hors du pays dans lequel le **lot** est vendu et de l'importer dans un autre pays car une licence peut être exigée. Dans certains cas, le **lot** ne peut être transporté qu'assorti d'une confirmation par un expert scientifique, à vos propres frais, de l'espèce et/ou de l'âge du spécimen concerné. Plusieurs pays ont imposé des restrictions sur le commerce de l'ivoire d'éléphant, qui inclut notamment i) l'interdiction totale d'importer de l'ivoire d'éléphant d'Afrique aux États-Unis et ii) la soumission à des mesures strictes relatives à l'importation, l'exportation et à la vente dans d'autres pays. Le Royaume-Uni et l'Union européenne ont tous deux mis en place des réglementations sur la vente, l'exportation et l'importation d'ivoire d'éléphant. Pour nos ventes à Paris, les **lots** constitués ou comprenant de l'ivoire d'éléphant sont marqués du symbole ∝ et avec leur certificat intracommunautaire obtenu avant la vente, ne peuvent être exportés qu'à l'intérieur de l'Union européenne. Ces **lots** ne peuvent être exportés hors de l'Union européenne que si l'acheteur est un musée ou si le **lot** est un instrument de musique. Les sacs à main contenant des éléments d'espèces menacées ou protégées sont marqués du symbole ≈ et de plus amples informations sont disponibles au paragraphe H2(i) ci-dessous.

Nous ne serons pas tenus d'annuler votre achat et de rembourser le prix d'achat si votre **lot** ne peut pas être exporté, importé ou s'il est saisi pour une raison quelconque par une autorité. Il est de votre responsabilité de déterminer et de satisfaire aux exigences légales et réglementaires applicables relatives à l'exportation ou à l'importation de biens contenant ces matières protégées ou réglementées.

(e) **Lots** d'origine iranienne

À l'attention des acheteurs, Christie's indique sous le titre des **lots** s'ils proviennent d'Iran (Perse). Certains pays interdisent ou imposent des restrictions à l'achat et/ou à l'importation de tout bien d'origine iranienne. Il vous appartient de veiller à ne pas acheter ou importer un **lot** en violation des sanctions, des embargos commerciaux ou tout autres lois qui s'appliquent à vous. Par exemple, les États-Unis interdisent l'importation d' « œuvres d'artisanat traditionnel » (tels que des tapis, des textiles, des objets décoratifs, et des instruments scientifiques) et leur achat sans avoir obtenu une licence adéquate. Christie's dispose d'une licence OFAC générale qui, sous réserve de se conformer à certaines règles, peut permettre à un acheteur d'importer ce type de **lot** aux États-Unis. Si vous utilisez la licence OFAC générale de Christie's à cette fin, vous acceptez de vous conformer aux conditions de la licence et de fournir à Christie's toutes les informations pertinentes. Vous reconnaissez également que Christie's dévoilera vos informations personnelles et votre utilisation de la licence à l'OFAC.

(f) Or

L'or de moins de 18 ct n'est pas considéré comme étant de l'« or » dans tous les pays et peut être refusé à l'importation dans ces pays sous la qualification d'« or ».

(g) Bijoux anciens

En vertu des lois actuelles, les bijoux de plus de 50 ans valant au moins €50.000 nécessiteront une autorisation d'exportation dont nous pouvons faire la demande pour vous. L'obtention de cette licence d'exportation de bijoux peut prendre jusqu'à 8 semaines.

(h) Montres

De nombreuses montres proposées à la vente dans ce catalogue sont photographiées avec des bracelets fabriqués à base de matériaux issus d'espèces animales en danger ou protégées telles que l'alligator ou le crocodile. Ces **lots** sont signalés par le symbole Ψ dans le catalogue. Ces bracelets faits d'espèces en danger sont présentés uniquement à des fins d'exposition et ne sont pas en vente. Christie's retirera et conservera les bracelets avant l'expédition des montres. Sur certains sites de vente, Christie's peut, à son entière discrétion, mettre gratuitement ces bracelets à la disposition des acheteurs des **lots** s'ils sont retirés en personne sur le site de vente dans le délai de 1 an à compter de la date de la vente. Veuillez vérifier auprès du département ce qu'il en est pour chaque **lot** particulier.

(i) Sacs à main.

Un **lot** marqué du symbole ≈ contient des éléments d'espèces menacées ou protégées et est soumis à la réglementation de la CITES. Ce **lot** peut seulement être expédié à une adresse située dans le pays du site de vente ou retiré personnellement dans notre salle de vente.

En ce qui concerne tous les symboles et autres marquages mentionnés au paragraphe H2, veuillez noter que les **lots** sont signalés par des symboles à titre indicatif, uniquement pour vous faciliter la consultation du catalogue, mais nous déclinons toute responsabilité en cas d'erreurs ou d'oublis.

## I • NOTRE RESPONSABILITÉ ENVERS VOUS

(a) Nous ne donnons aucune **garantie** quant aux déclarations faites ou aux informations données par Christie's, ses représentants ou ses employés à propos d'un **lot**, excepté ce qui est prévu dans la **garantie d'authenticité**, et, sauf disposition législative d'ordre public contraire, toutes les **garanties** et autres conditions qui pourraient être ajoutées à cet accord en vertu de la loi sont exclues.

Les **garanties** figurant au paragraphe E1 relèvent de la responsabilité du **vendeur** et ne nous engagent pas envers vous.

(b) Nous :

(i) ne sommes aucunement responsables envers vous pour quelque raison que ce soit (que ce soit pour rupture du présent accord ou pour toute autre question relative à votre achat d'un lot ou à une enchère), sauf en cas de fraude ou de fausse déclaration de notre part ou autrement que tel qu'expressément énoncé dans les présentes **Conditions de vente** ; et

(ii) ne faisons aucune déclaration, ne donnons aucune garantie, ni n'assumons aucune responsabilité de quelque sorte que ce soit relativement à un lot concernant sa qualité marchande, son adaptation à une fin particulière, sa description, sa taille, sa qualité, son état, son attribution, son authenticité, sa rareté, son importance, son support, sa provenance, son historique d'exposition, sa documentation ou sa pertinence historique. Sous réserve de toute disposition impérative contraire du droit local, toute garantie de quelque sorte que ce soit est exclue du présent paragraphe.

(c) En particulier, veuillez noter que nos services d'ordres d'achat et d'enchères par téléphone, Christie's LIVE™, les rapports de condition, le convertisseur de devises et les écrans vidéo dans les salles de vente sont des services gratuits et que nous déclinons toute responsabilité à votre égard en cas d'erreurs (humaines ou autres), d'omissions ou de pannes de ces services.

(d) Nous n'avons aucune responsabilité envers qui que ce soit d'autre qu'un acheteur dans le cadre de l'achat d'un **lot**.

(e) Si, malgré les stipulations des paragraphes (a) à (d) ou E2(i) ci-dessus, nous sommes jugés responsables envers vous pour quelque raison que ce soit, notre responsabilité sera limitée au montant du prix d'achat que vous avez versé. Nous ne serons pas responsables envers vous en cas de manque à gagner ou de perte d'activité, de perte d'opportunités ou de valeur, de perte d'économies escomptées ou d'intérêts, de coûts, d'**autres dommages** ou de dépenses.

## J • AUTRES STIPULATIONS

### 1 • ANNULER UNE VENTE

Outre les cas d'annulation prévus dans les présentes **Conditions de vente**, nous pouvons annuler la vente d'un **lot** si nous estimons raisonnablement que la réalisation de la transaction est, ou pourrait être, illicite ou que la vente engage notre responsabilité ou celle du **vendeur** envers quelqu'un d'autre ou qu'elle est susceptible de nuire à notre réputation.

### 2 • ENREGISTREMENTS

Nous pouvons filmer et enregistrer toutes les ventes aux enchères. Toutes les informations personnelles ainsi collectées seront maintenues confidentielles. Christie's pourra utiliser ces données à caractère personnel pour satisfaire à ses obligations légales, et sauf opposition des personnes concernées, aux fins d'exercice de son activité et à des fins commerciales et de marketing. Si vous ne souhaitez pas être filmé, vous devez procéder à des enchères téléphoniques, ou nous délivrer un ordre d'achat, ou utiliser Christie's LIVE. Sauf si nous donnons notre accord écrit et préalable, vous n'êtes pas autorisé à filmer ni à enregistrer les ventes aux enchères.

### 3 • DROITS D'AUTEUR

Nous détenons les droits d'auteur sur l'ensemble des images, illustrations et documents écrits produits par ou pour nous concernant un **lot** (y compris le contenu de nos catalogues, sauf indication contraire). Vous ne pouvez pas les utiliser sans notre autorisation écrite préalable. Nous ne donnons aucune **garantie** que vous obtiendrez des droits d'auteur ou d'autres droits de reproduction sur le **lot**.

### 4 • AUTONOMIE DES STIPULATIONS

Si une partie quelconque de ces **Conditions de vente** est déclarée, par un tribunal quel qu'il soit, non valable, illégale ou inapplicable, il ne sera pas tenu compte de cette partie mais le reste des **Conditions de vente** restera pleinement valable dans toutes les limites autorisées par la loi.

### 5 • TRANSFERT DE VOS DROITS ET OBLIGATIONS

Vous ne pouvez consentir de sûreté ni transférer vos droits et responsabilités découlant de ces **Conditions de vente** et du contrat de vente sans notre accord écrit et préalable. Les stipulations de ces **Conditions de vente** s'appliquent à vos héritiers et successeurs, et à toute personne vous succédant dans vos droits.

### 6 • TRADUCTION

Si nous vous fournissons une traduction de ces **Conditions de vente**, la version française fera foi en cas de litige ou de désaccord lié à ou découlant des présentes.

### 7 • LOI INFORMATIQUE ET LIBERTÉ

Dans le cadre de ses activités de vente aux enchères et de vente de gré à gré, de marketing et de fourniture de services, et afin de gérer les restrictions d'enchérir ou de proposer des biens à la vente, Christie's est amenée à collecter des données à caractère personnel concernant le **vendeur** et l'acheteur destinées aux sociétés du **Groupe Christie's**. Le **vendeur** et l'acheteur disposent d'un droit d'accès, de rectification et de suppression des données à caractère personnel les concernant, qu'ils pourront exercer en s'adressant à leur interlocuteur habituel chez Christie's France. Christie's pourra utiliser ces données à caractère personnel pour satisfaire à ses obligations légales, et aux fins d'exercice de son activité, et notamment , sauf opposition des personnes concernées, à des fins opérations commerciales et de marketing.

Dès lors que la règlementation impose d'effectuer une déclaration ou de demander une autorisation pour la mise en vente ou le transport d'un objet, les autorités compétentes requièrent de Christie's la communication de vos coordonnées et de votre facture (en ce compris toutes données personnelles).

Si vous êtes résident de Californie, vous pouvez consulter une copie de notre déclaration sur le California Consumer Privacy Act à :
https:/www.christies.com/about-us/contact/ccpa

### 8 • RENONCIATION

Aucune omission ou aucun retard dans l'exercice de ses droits et recours par Christie's, prévus par les présentes **Conditions de vente**, n'emporte renonciation à ces droits ou recours, ni n'empêche l'exercice ultérieur de ces droits ou recours, ou de tout autre droit ou recours. L'exercice ponctuel ou partiel d'un droit ou recours n'emporte pas d'interdiction ni de limitation d'aucune sorte d'exercer pleinement ce droit ou recours, ou tout autre droit ou recours.

### 9 • LOI APPLICABLE ET COMPÉTENCE JURIDICTIONNELLE

Les présentes **Conditions de vente**, ainsi que tout litige contractuel ou non contractuel découlant des présentes **Conditions de vente**, ou s'y rapportant, seront régis par la loi française. Avant que l'un de nous n'engage une procédure judiciaire au fond (sauf dans les rares cas où un désaccord, un litige ou une réclamation est lié(e) à une action en justice intentée par un tiers et que ce litige peut être joint à cette procédure) et si nous en convenons ensemble, nous tenterons de régler le litige par une médiation avec un médiateur inscrit auprès d'un centre de médiation reconnu et jugé acceptable pour chacun de nous. Si le litige n'est pas réglé par la médiation, vous acceptez que le litige soit soumis et tranché exclusivement devant les tribunaux civils français ; toutefois, nous aurons le droit d'engager un recours contre vous devant toute autre juridiction compétente. En application des stipulations de l'article L321-17 du Code de commerce, il est rappelé que les actions en responsabilité civile engagées à l'occasion des ventes volontaires de meubles aux enchères publiques se prescrivent par 5 ans à compter de l'adjudication.

### 10 • PRÉEMPTION

Dans certains cas, l'Etat français peut exercer un droit de préemption sur les œuvres d'art mises en vente publique, conformément aux dispositions des articles L123-1 et L123-2 du Code du Patrimoine. L'Etat se substitue alors au dernier enchérisseur. En pareil cas, le représentant de l'Etat formule sa déclaration juste après la chute du marteau auprès de la société habilitée à organiser la vente publique ou la vente de gré à gré après-vente. La décision de préemption doit ensuite être confirmée dans un délai de quinze jours. Christie's n'est pas responsable du fait des décisions administratives de préemption.

### 11 • TRÉSORS NATIONAUX – BIENS CULTURELS

Des certificats d'exportation pourront être nécessaires pour certains achats. L'Etat français a la faculté de refuser d'accorder un certificat d'exportation si le **lot** est réputé être un trésor national. Nous n'assumons aucune responsabilité du fait des décisions administratives de refus de certificat pouvant être prises, et la demande d'un certificat d'exportation ou de tout autre document administratif n'affecte pas l'obligation de paiement immédiat de l'acheteur ni le droit de Christie's de percevoir des intérêts en cas de paiement tardif. Si l'acheteur demande à Christie's d'effectuer les formalités en vue de l'obtention d'un certificat d'exportation pour son compte, Christie's pourra lui facturer ses débours et ses frais liés à ce service. Christie's n'aura pas à rembourser ces sommes en cas de refus dudit certificat ou de tout autre document administratif. La non-obtention d'un certificat ne peut en aucun cas justifier un retard de paiement ou l'annulation de la vente de la part de l'acheteur. Sont présentées ci-dessous, de manière non exhaustive, les catégories d'œuvres ou objets d'art accompagnés de leur seuil de valeur respectif au-dessus duquel un Certificat de bien culturel (dit CBC ou « passeport ») peut être requis pour que l'objet puisse sortir du territoire français. Le seuil indiqué est celui requis pour une demande de sortie du territoire européen, dans le cas où ce dernier diffère du premier seuil.

Veuillez noter que certains seuils ont changé au 1er janvier 2021.

- Peintures et tableaux en tous matériaux sur tous supports ayant plus de 50 ans d'âge 300 000 €
- Mobilier et ameublement, tapis, tapisseries, horlogerie, ayant plus de 50 ans d'âge 100 000€
- Aquarelles, gouaches et pastels ayant plus de 50 ans d'âge 50 000 €
- Sculptures originales ou productions de l'art statuaire originales, et copies produites par le même procédé que l'original ayant plus de 50 ans d'âge 100 000 €
- Livres de plus de 50 ans d'âge 50 000 €
- Véhicules de plus de 75 ans d'âge 50 000 €
- Dessins ayant plus de 50 ans d'âge 30 000 €
- Estampes, gravures, sérigraphies et lithographies originales et affiches originales ayant plus de 50 ans d'âge 20 000 €
- Photographies, films et négatifs ayant plus de 50 ans d'âge 25 000 €
- Cartes géographiques imprimées ayant plus de 100 ans d'âge 25 000 €
- Incunables et manuscrits, y compris cartes et partitions ayant plus de 50 ans d'âge 3 000€
- Objets archéologiques de plus de 100 ans d'âge provenant directement de fouilles[1]
- Objets archéologiques de plus de 100 ans d'âge ne provenant pas directement de fouilles 3 000 €
- Eléments faisant partie intégrante de monuments artistiques, historiques ou religieux (ayant plus de 100 ans d'âge)[1]
- Archives de plus de 50 ans d'âge 300 €

[1] *Pour ces catégories, la demande de certificat ne dépend pas de la valeur de l'objet, mais de sa nature. Une documentation complète peut être obtenue auprès de notre Service Client au +33 (0)1 40 76 83 79.*

### 12 • INFORMATIONS CONTENUES SUR WWW.CHRISTIES.COM

Les détails de tous les **lots** vendus par nous, y compris les descriptions du catalogue et les prix, peuvent être rapportés sur www.christies. com. Les totaux de vente correspondent au **prix d'adjudication** plus les **frais acheteur** et ne tiennent pas compte des coûts, frais de financement ou de l'application des crédits des acheteurs ou des **vendeurs**. Nous ne sommes malheureusement pas en mesure d'accéder aux demandes de suppression de ces détails de www.christies.com.

## K. GLOSSAIRE

**authentique** : un exemplaire véritable, et non une copie ou une contrefaçon :

(i) de l'œuvre d'un artiste, d'un auteur ou d'un fabricant particulier, si le **lot** est décrit dans l'**intitulé** comme étant l'œuvre dudit artiste, auteur ou fabricant ;

(ii) d'une œuvre créée au cours d'une période ou culture particulière, si le **lot** est décrit dans l'**intitulé** comme étant une œuvre créée durant cette période ou culture ;

(iii) d'une œuvre correspondant à une source ou une origine particulière si le **lot** est décrit dans l'**intitulé** comme étant de cette origine ou source ; ou

(iv) dans le cas de pierres précieuses, d'une œuvre qui est faite à partir d'un matériau particulier, si le **lot** est décrit dans l'**intitulé** comme étant fait de ce matériau.

**autres dommages :** tout dommage particulier, consécutif, accessoire, direct ou indirect de quelque nature que ce soit ou tout dommage inclus dans la signification de «particulier», «consécutif», «direct», «indirect», ou «accessoire» en vertu du droit local.

**avec réserve :** a la signification qui lui est attribuée au paragraphe E2 et **intitulé**s **avec réserve** désigne la section dénommée **intitulé**s **avec réserve** sur la page du catalogue **intitulé**e « Avis importants et explication des pratiques de catalogage ».

**avis en salle de vente :** un avis écrit affiché près du **lot** dans la salle de vente et sur www.christies.com, qui est également lu aux enchérisseurs potentiels par téléphone et notifié aux clients qui ont laissé des ordres d'achat, ou une annonce faite par le **commissaire-priseur** soit au début de la vente, soit avant la mise aux enchères d'un **lot** particulier.

**commissaire-priseur :** le **commissaire-priseur** individuel et/ou Christie's.

**date d'échéance :** a la signification qui lui est attribuée au paragraphe F1(a).

**description du catalogue :** la description d'un **lot** dans le catalogue de la vente aux enchères, éventuellement modifiée par des avis en salle de vente.

**estimation :** la fourchette de prix indiquée dans le catalogue ou dans tout avis en salle de vente dans laquelle nous pensons qu'un **lot** pourrait se vendre. **estimation** basse désigne le chiffre le moins élevé de la fourchette et **estimation** haute désigne le chiffre le plus élevé. L'**estimation** moyenne correspond au milieu entre les deux.

**état :** l'**état** physique d'un **lot**.

**frais acheteur :** les frais que nous paie l'acheteur en plus du **prix d'adjudication**, comme décrit au paragraphe D.

**garantie :** une affirmation ou déclaration dans laquelle la personne qui en est l'auteur garantit que les faits qui y sont exposés sont exacts.

**garantie d'authenticité :** la **garantie** que nous donnons dans les présentes **Conditions de vente** selon laquelle un **lot** est **authentique**, comme décrit à la section E2.

**Groupe Christie's :** Christie's International Plc, ses filiales et d'autres sociétés au sein de son groupe d'entreprises.

**intitulé :** a la signification qui lui est attribuée au paragraphe E2.

**lot :** un article à mettre aux enchères (ou plusieurs articles à mettre aux enchères de manière groupée).

**MAJUSCULES :** désigne un mot ou un passage dont toutes les lettres sont en **MAJUSCULES**.

**prix d'achat :** a la signification qui lui est attribuée au paragraphe F1(a).

**prix de réserve :** le montant confidentiel en dessous duquel nous ne vendrons pas un **lot**.

**prix d'adjudication :** le montant de l'enchère la plus élevée que le **commissaire-priseur** accepte pour la vente d'un **lot**.

**provenance :** l'historique de propriété d'un **lot**.

**rapport de condition :** déclaration faite par nous par écrit à propos d'un **lot**, et notamment à propos de sa nature ou de son **état**.

**vendeur :** le propriétaire d'un **lot** ; il peut s'agir soit de Christie's, soit d'un autre propriétaire pour lequel Christie's agit en qualité de mandataire.

## SYMBOLES EMPLOYÉS DANS NOS CATALOGUES

La signification des mots en caractères gras dans la présente section se trouve à la fin de la rubrique du catalogue **intitulé**e « **Conditions de vente** »

■ **Lot** transféré après la vente dans un entrepôt extérieur.

º Christie's a un intérêt financier direct sur le **lot**. Pour plus d'informations, voir les Avis importants dans les **Conditions de vente**.

º♦ Christie's a accordé une **garantie** de prix minimal et a un intérêt financier direct sur ce **lot**. Christie's a financé tout ou partie de cet intérêt par l'intermédiaire d'un tiers. Ces tiers pourraient bénéficier d'un avantage financier si un **lot** garanti est vendu. Pour plus d'informations, voir les Avis importants dans les **Conditions de vente**.

Δ Propriété de Christie's ou d'une autre société du **Groupe Christie's** en tout ou en partie.

Δ♦ Christie's ou une autre société du **Groupe Christie's** est propriétaire de ce **lot** en tout ou partie et a financé tout ou partie de cet intérêt par l'intermédiaire d'un tiers. Ces tiers pourraient bénéficier d'un avantage financier en cas de vente d'un **lot** garanti. Pour plus d'informations, voir les Avis importants dans les **Conditions de vente**.

π Le **vendeur** de ce **lot** est l'un des collaborateurs de Christie's.

¤ Une partie qui a un intérêt direct ou indirect dans le **lot** qui peut avoir connaissance du **prix de réserve** du **lot** ou d'autres informations importantes est autorisée à enchérir sur le **lot**.

λ Droit de suite de l'artiste. Voir section D3 des **Conditions de vente**.

• **Lot** proposé sans **prix de réserve**.

~ **Lot** comprenant des matières provenant d'espèces menacées qui pourraient entraîner des restrictions à l'exportation. Voir le paragraphe H2 des **Conditions de vente**.

≈ **Lot** de sacs à main comprenant des matières provenant d'espèces menacées qui pourraient entraîner des restrictions à l'exportation. Voir le paragraphe H2 des **Conditions de vente**.

∝ **Lot** contenant de l'ivoire d'éléphant. Voir le paragraphe H2 des **Conditions de vente**.

Ψ **Lot** comprenant des matières provenant d'espèces menacées qui est affiché pour présentation uniquement et non destiné à la vente. Voir le paragraphe H2(h) des **Conditions de vente**.

+ La TVA au taux de 20% sera due sur le total du **prix d'adjudication** et des **frais acheteur** (sauf application du régime des ventes à distance intracommunautaires – l'intervention de Christie's dans l'expédition ou le transport du **lot** dans un autre État membre de l'UE peut avoir un impact sur le traitement TVA de votre achat). Pour plus d'informations, voir la Section D.2. « Régime de TVA et condition de l'exportation » ci-dessus.

σ Le **lot** est une œuvre d'art, un objet de collection ou une antiquité. La TVA au taux de 5,5% sera due sur le total du **prix d'adjudication** et des **frais acheteur** (sauf application du régime des ventes à distance intracommunautaires – l'intervention de Christie's dans l'expédition ou le transport du **lot** dans un autre État membre de l'UE peut avoir un impact sur le traitement TVA de votre achat). Pour plus d'informations, voir la Section D.2. « Régime de TVA et condition de l'exportation » ci- dessus.

++ Le **lot** est un livre. La TVA au taux de 5,5% sera due sur le total du **prix d'adjudication** et des **frais acheteur** (sauf application du régime des ventes à distance intracommunautaires – l'intervention de Christie's dans l'expédition ou le transport du **lot** dans un autre État membre de l'UE peut avoir un impact sur le traitement TVA de votre achat). Pour plus d'informations, voir la Section D.2. « Régime de TVA et condition de l'exportation » ci- dessus.

∩ Veuillez noter que ce **lot** est placé sous le régime de l'admission temporaire. Il est soumis à des droits de douane (et éventuellement des taxes parafiscales). Leur montant est déterminé sur la base du **prix d'adjudication**. Vous pouvez contacter les équipes Post Sales si vous souhaitez obtenir une estimation de ces droits. Si, toutefois, le **lot** est réexporté en dehors de l'Union européenne, aucun droit n'est dû. Ils restent dus à l'inverse si l'acheteur collecte en personne le lot ou si la livraison intervient dans un autre Etat membre de l'Union européenne.

Veuillez noter que les **lots** sont signalés par des symboles à titre indicatif, uniquement pour vous faciliter la consultation du catalogue. Nous déclinons toute responsabilité en cas d'erreurs ou d'oublis.

## AVIS IMPORTANTS ET EXPLICATION DES PRATIQUES DE CATALOGAGE

### AVIS IMPORTANTS

**Δ Biens propriété de Christie's en partie ou en totalité :**

De temps à autre, Christie's ou une autre société du **Groupe Christie's** peut proposer un **lot** dont elle est propwriétaire en tout ou en partie. Ce **lot** est identifié dans le catalogue par le symbole Δ à côté du numéro du **lot**.

**º Garanties de Prix Minimal :**

Parfois, Christie's détient un intérêt financier direct dans le résultat de la vente de certains **lots** consignés pour la vente. C'est généralement le cas lorsqu'elle a garanti au **vendeur** que quel que soit le résultat de la vente, le **vendeur** recevra un prix de vente minimal pour son œuvre. Il s'agit d'une **garantie** de prix minimal. Lorsque Christie's détient tel intérêt financier, nous identifions ces **lots** par le symbole º à côté du numéro du **lot**.

**º♦ Garanties de Tiers/Enchères irrévocables :**

Lorsque Christie's a fourni une **Garantie** de Prix Minimal, elle risque d'encourir une perte, qui peut être significative, si le **lot** ne se vend pas. Par conséquent, Christie's choisit parfois de partager ce risque avec un tiers qui accepte avant la vente aux enchères de placer une enchère écrite irrévocable sur le **lot**. S'il n'y a pas d'autre enchère plus élevée, le tiers s'engage à acheter le **lot** au niveau de son enchère écrite irrévocable. Ce faisant, le tiers assume tout ou partie du risque que le **lot** ne soit pas vendu. Les **lots** qui font l'objet d'un accord de **garantie** de tiers sont identifiés par le symbole º♦.

Dans la plupart des cas, Christie's indemnise le tiers en échange de l'acceptation de ce risque. Lorsque le tiers est l'adjudicataire, sa rémunération est basée sur une commission de financement fixe. Si le tiers n'est pas l'adjudicataire, la rémunération peut être soit basée sur une redevance fixe, soit sur un montant calculé par rapport au **prix d'adjudication** final. Le tiers peut également placer une enchère sur le **lot** supérieure à l'enchère écrite irrévocable.

Nous imposons aux tiers garants de divulguer à toute personne qu'ils conseillent leur intérêt financier dans tous les **lots** qu'ils garantissent. Toutefois, pour dissiper tout doute, si vous êtes conseillé par un mandataire ou que vous enchérissez par l'intermédiaire d'un mandataire sur un **lot** identifié comme faisant l'objet d'une **garantie** de tiers, vous devez toujours demander à votre mandataire de confirmer s'il détient ou non un intérêt financier à l'égard du **lot**.

**Δ♦ Bien propriété de Christie's en tout ou partie et Garantie de Tiers / Enchères Irrévocable :**

Lorsque Christie's ou une autre société du **Groupe Christie's** est propriétaire en tout ou partie d'un **lot** et que celui-ci ne se vend pas, Christie's risque de subir une perte. Christie's peut donc choisir de partager ce risque avec un tiers, qui accepte contractuellement, avant la vente aux enchères, de placer une enchère écrite irrévocable sur le **lot**. Ce **lot** est identifié dans les **Conditions de vente** par le symbole Δ♦.

Lorsque le tiers est l'adjudicataire du **lot**, il ne recevra pas d'indemnité en contrepartie de l'acceptation de ce risque. Si le tiers n'est pas l'adjudicataire du **lot**, Christie's peut l'indemniser. Le tiers est tenu par Christie's de divulguer à toute personne qu'il conseille son intérêt financier dans tout **lot** dans lequel Christie's a un intérêt financier. Si vous êtes conseillé par un agent ou si vous enchérissez par son intermédiaire sur un **lot** dans lequel Christie's a un intérêt financier et qui fait l'objet d'une enchère écrite contractuelle, vous devez toujours demander à votre agent de confirmer s'il a ou non un intérêt financier en relation avec le **lot**.

**¤ Enchères par les parties détenant un intérêt**

Lorsqu'une partie qui a un intérêt direct ou indirect dans le **lot** qui peut avoir connaissance du **prix de réserve** du **lot** ou d'autres informations importantes est autorisée à enchérir sur le **lot**, nous marquerons le **lot** par le symbole ¤ Cet intérêt peut comprendre les bénéficiaires d'une succession qui ont consigné le **lot** ou un copropriétaire d'un **lot**. Toute partie intéressée qui devient adjudicataire d'un **lot** doit se conformer aux **Conditions de vente** de Christie's, y compris le paiement intégral des **frais acheteur** sur le **lot** majoré des taxes applicables.

**Notifications post-catalogue**

Dans certains cas, après la publication du catalogue, Christie's peut conclure un accord ou prendre connaissance d'ordres d'achat qui auraient nécessité un symbole dans le catalogue. Dans ces cas-là, une annonce sera faite avant la vente du **lot**.

**Autres accords**

Christie's peut conclure d'autres accords n'impliquant pas d'enchères. Il s'agit notamment d'accords par lesquels Christie's a donné au **vendeur** une avance sur le produit de la vente du **lot** ou Christie's a partagé le risque d'une **garantie** avec un partenaire sans que le partenaire soit tenu de déposer une enchère écrite irrévocable ou de participer autrement à la vente aux enchères du **lot**. Étant donné que ces accords ne sont pas liés au processus d'enchères, ils ne sont pas marqués par un symbole dans le catalogue.

### EXPLICATION DES PRATIQUES DE CATALOGAGE

Les termes utilisés dans le catalogue ou dans la description d'un **lot** ont la signification qui leur est attribuée ci-dessous. Veuillez noter que toutes les déclarations figurant dans le catalogue ou dans la description d'un **lot** relatives à l'identification de l'auteur sont soumises aux stipulations des **Conditions de vente**, y compris la **garantie** d'authenticité. Notre utilisation de ces expressions ne tient pas compte de l'**état** du **lot** ou de l'étendue de toute restauration. Les rapports de condition écrits sont habituellement disponibles sur demande.

Un terme et sa définition figurant dans la rubrique « **avec réserve** » sont une déclaration **avec réserve** quant à l'identification de l'auteur. Bien que l'utilisation de ce terme repose sur une étude minutieuse et représente l'opinion des spécialistes, Christie's et le **vendeur** n'assument aucun risque, ni aucune responsabilité quant à l'authenticité de l'auteur d'un **lot** décrit par ce terme dans ce catalogue, et la **garantie d'authenticité** ne couvrira pas les **lots** décrits à l'aide de ce terme.

### PHOTOGRAPHIES, DESSINS, ESTAMPES, MINIATURES ET SCULPTURES

Une œuvre décrite avec le(s) nom(s) ou la désignation reconnue d'un artiste, sans aucune réserve, est, selon Christie's, une œuvre de l'artiste.

### INTITULÉS AVEC RÉSERVE :

**« Attribué à » :** selon l'avis de Christie's, vraisemblablement une œuvre de l'artiste en tout ou en partie.

**« Studio de » / « Atelier de » :** selon l'avis de Christie's, une œuvre exécutée dans le studio ou l'atelier de l'artiste, éventuellement sous sa supervision.

**« Cercle de » :** selon l'avis de Christie's, une œuvre de la période de l'artiste et montrant son influence.

**« Suiveur de » :** selon l'avis de Christie's, une œuvre exécutée dans le style de l'artiste mais pas nécessairement par son élève.

**« Goût de » :** selon l'avis de Christie's, une œuvre exécutée dans le style de l'artiste mais exécutée à une date ultérieure à sa période.

**« D'après » :** selon l'avis de Christie's, une copie (quelle qu'en soit la date) d'une œuvre de l'artiste.

**« Signé » / « Daté » / « Inscrit » :** selon l'avis de Christie's, il s'agit d'une œuvre qui a été signée/datée par l'artiste ou sur laquelle il a inscrit son nom.

**« Porte une signature »/« Porte une date »/« Porte une inscription » :** selon l'avis **avec réserve** de Christie's, la signature/date/inscription semble être d'une autre main que celle de l'artiste.

La date donnée pour les Estampes Anciennes, Modernes et Contemporaines est la date (ou la date approximative lorsqu'elle est précédée de « circa ») à laquelle la matrice a été réalisée et pas nécessairement la date à laquelle l'estampe a été imprimée ou publiée.

### RAPPORTS DE CONDITION

Veuillez contacter le département en charge de la vente pour obtenir un **rapport de condition** sur l'**état** d'un **lot** particulier (disponible pour les **lots** supérieurs à 3 000 €). Les rapports de condition sont fournis à titre de service aux clients intéressés. Les clients potentiels doivent prendre note que les descriptions de propriété ne sont pas des **garantie**s et que chaque **lot** est vendu « en l'**état** ».

TOUTES LES DIMENSIONS ET LES POIDS SONT APPROXIMATIFS.

### HORLOGES ET DE MONTRES

La description de l'**état** des horloges et des montres dans le présent catalogue, notamment les références aux défauts et réparations, est communiquée à titre de service aux acheteurs potentiels mais une telle description n'est pas nécessairement complète. Bien que Christie's puisse communiquer à tout acheteur potentiel à sa demande un rapport sur l'**état** pour tout **lot**, un tel rapport peut également être incomplet et ne pas spécifier tous les défauts ou remplacements mécaniques. Par conséquent, toutes les horloges et les montres doivent être inspectées personnellement par les acheteurs potentiels afin d'évaluer l'**état** du bien offert à la vente. Tous les **lots** sont vendus « en l'**état** » et l'absence de toute référence à l'**état** d'une horloge ou d'une montre n'implique pas que le **lot** est en bon **état** et sans défaut, réparation ou restauration. En théorie, toutes les horloges et les montres ont été réparées au cours de leur vie et peuvent aujourd'hui inclure des pièces non originales. En outre, Christie's ne fait aucune déclaration ou n'apporte aucune **garantie** quant à l'**état** de fonctionnement d'une horloge ou d'une montre. Les montres ne sont pas toujours représentées en taille réelle dans le catalogue. Il est demandé aux acheteurs potentiels de se référer à la description des **lots** pour connaître les dimensions de chaque montre. Veuillez noter que la plupart des montres bracelets avec boitier étanche ont été ouvertes afin d'identifier le type et la qualité de leur mouvement. Il ne doit pas être tenu pour acquis que ces montres demeurent étanches. Il est recommandé aux acheteurs potentiels de faire vérifier l'**état** des montres par un horloger compétent avant leur utilisation. Veuillez également noter que certains pays ne considèrent pas l'or de moins de 18 ct comme de « l'or » et peuvent en refuser l'importation. En cas de refus d'importation, Christie's ne peut en aucun cas être tenue pour responsable. Veuillez également noter que toutes les montres Rolex du catalogue de cette vente Christie's sont vendues en l'**état**. Christie's ne peut être tenue pour garante de l'authenticité de chacun des composants de ces montres Rolex. Les bracelets décrits comme associés ne sont pas des éléments d'origine et peuvent ne pas être **authentiques**. Il revient aux acheteurs potentiels de s'assurer personnellement de la condition de l'objet. Des rapports sur l'**état** des **lots** peuvent être demandés à Christie's. Ils sont donnés en toute objectivité selon les termes des **Conditions de vente** imprimées à la fin du catalogue. Ces rapports sont communiqués aux acheteurs potentiels seulement à titre indicatif et ne détaillent pas tous les remplacements de composants effectués ainsi que toutes les imperfections. Ces rapports sont nécessairement subjectifs. Il est précisé aux acheteurs potentiels qu'un certificat n'est disponible que s'il en est fait mention dans la description du **lot**. Les montres de collection contenant souvent des mécanismes complexes et d'une grande finesse, il est rappelé aux acheteurs potentiels qu'un examen général, un remplacement de la pile ou une réparation plus approfondie - à la charge de l'acheteur – peut être nécessaire.

### CÉRAMIQUES CHINOISES ET ŒUVRES D'ART

Lorsqu'une œuvre est d'une certaine période, règne ou dynastie, selon l'avis de Christie's, son attribution figure en lettre **MAJUSCULE** directement sous l'**intitulé** de la description du **lot**.

Ex. : BOL BLEU ET BLANC
18ème SIECLE

Si la date, l'époque ou la marque de règne est mentionné(e) en lettres **MAJUSCULES** dans les deux premières lignes, cela signifie que l'objet date bien de cette date, cette époque ou ce règne, selon l'avis de Christie's.

Ex. : BOL BLEU ET BLANC
MARQUE KANGXI À SIX CARACTÈRES EN BLEU SOUS GLAÇURE ET DE L'ÉPOQUE (1662-1722)

Si aucune date, période ou marque de règne n'est mentionné(e) en lettres **MAJUSCULES** après la description en caractère gras, il s'agit, selon l'avis de Christie's d'une date incertaine ou d'une fabrication récente.

Ex. : BOL BLEU ET BLANC

### INTITULÉS AVEC RÉSERVE

Lorsqu'une œuvre n'est pas de la période à laquelle elle serait normalement attribuée pour des raisons de style, selon l'avis de Christie's, elle sera incorporée à la première ligne ou au corps du texte de la description.

Ex. : un BOL BLEU ET BLANC STYLE MING ; ou

Le bol style Ming est décoré de parchemins de lotus...

Selon l'avis de Christie's, cet objet date très probablement de la période Kangxi, mais il reste possible qu'il soit daté différemment.

Ex. : MARQUE KANGXI SIX CARACTÈRES EN BLEU SOUS VERRE ET PROBABLEMENT DE LA PÉRIODE

Selon l'avis de Christie's, cet objet pourrait être daté de la période Kangxi, mais il y a un fort élément de doute.

Ex. : MARQUE KANGXI SIX CARACTÈRES EN BLEU SOUS PLACE ET POSSIBLEMENT DE LA PÉRIODE

### JOAILLERIE

« Boucheron » : lorsque le nom du fabricant apparaît dans le titre, Christie's estime qu'il s'agit d'une pièce réalisée par ce fabricant.

« Monté par Boucheron » : selon Christie's, le joaillier de la marque (par exemple Boucheron) a effectué le sertissage de la pierre dans la monture en utilisant des pierres initialement fournies par son client.

### INTITULÉS AVEC RÉSERVE :

« Attribué à » : selon l'opinion de Christie's, il s'agit probablement d'une œuvre du joaillier/fabricant, mais aucune **garantie** n'est donnée que le **lot** est l'œuvre du joaillier/fabricant nommé.

### AUTRES INFORMATIONS FIGURANT DANS LA DESCRIPTION DU CATALOGUE

« Signé / Signature » : selon l'opinion de Christie's, il s'agit de la signature du joaillier.

« Avec la marque du fabriquant pour » : selon l'opinion de Christie's, il y a une marque indiquant le fabricant.

### PÉRIODES

ART NOUVEAU : 1895-1910

BELLE ÉPOQUE : 1895-1914

ART DÉCO : 1915-1935

RÉTRO : ANNÉES 1940

### SACS À MAIN

### RAPPORTS DE CONDITION

L'**état** des **lots** vendus dans nos ventes aux enchères peut varier considérablement en raison de facteurs tels que l'âge, une détérioration antérieure, une restauration, une réparation ou l'usure. Les rapports de condition et les niveaux de **rapport de condition** sont fournis gratuitement, par souci de commodité, pour nos acheteurs et sont fournis à titre d'information uniquement. Ils offrent une opinion de bonne foi de Christie's mais peuvent ne pas indiquer tous les défauts, restaurations, altérations ou adaptations. Ils ne constituent en aucun cas une alternative à l'examen du **lot** en personne ou à l'obtention d'un avis professionnel. Les **lots** sont vendus « en l'**état** », c'est-à-dire tels quels, dans l'**état** dans lequel ils se trouvent au moment de la vente, sans aucune déclaration ou **garantie** ni engagement de responsabilité de quelque sorte que ce soit quant à leur **état** de la part de Christie's ou du **vendeur**.

### LES NIVEAUX DE RAPPORT DE CONDITION DES LOTS

Nous fournissons un rapport général d'**état** des **lots** sous forme numérisée. Veuillez prendre connaissance des rapports d'**état** des **lots** spécifiques et les images supplémentaires pour chaque **lot** avant de placer une enchère.

Niveau 1 : ce **lot** ne présente aucun signe d'utilisation ou d'usure et pourrait être considéré comme neuf. Il n'y a pas de défauts. L'emballage d'origine et le plastique de protection sont vraisemblablement intacts, comme indiqué dans la description du **lot**.

Niveau 2 : ce **lot** présente des défauts mineurs et pourrait être considéré comme presque neuf. Il se peut qu'il n'ait jamais été utilisé, ou qu'il ait été utilisé peu de fois. Il n'y a que des remarques mineures sur l'**état**, qui peuvent être trouvées dans le **rapport de condition** spécifique.

Niveau 3 : ce **lot** présente des signes visibles d'utilisation. Tous les signes d'utilisation ou d'usure sont mineurs. Ce **lot** est en bon **état**.

Niveau 4 : ce **lot** présente des signes normaux d'usure dus à un usage fréquent. Ce **lot** présente soit une légère usure générale, soit de petites zones d'usure importante. Le **lot** est considéré comme étant en bon **état**.

Niveau 5 : ce **lot** présente des signes d'usure dus à un usage régulier ou intensif. Le **lot** est en bon **état**, utilisable, mais il est accompagné de remarques sur l'**état**.

Niveau 6 : le **lot** est endommagé et nécessite une réparation. Il est considéré comme étant en bon **état**.

Toute référence à l'**état** dans une entrée de catalogue ne constitue pas une description complète de l'**état** et les images peuvent ne pas montrer clairement l'**état** d'un **lot**. Les couleurs et les nuances peuvent sembler différentes sur papier ou à l'écran de ce qu'elles sont en réalité. Il est de votre responsabilité de vous assurer que vous avez reçu et pris en compte tout **rapport de condition** et toute annotation.

### TERME « FINITION »

Le terme « finition » désigne les parties métalliques du sac à main, telles que la finition de l'attache, des tiges de base, du cadenas et des clés et/ou de la sangle, qui sont plaqués d'une finition colorée (p. ex. de l'or, de l'argent, du palladium). Les termes « Finition or », « Finition argent », « Finition palladium » etc. se réfèrent au ton ou à la couleur de la finition et non au matériel utilisé. Si le sac à main comporte des finitions métalliques solides, celles-ci seront mentionnées dans la description du **lot**.

Février 2025

# CHRISTIE'S

## Vérification d'identité

La loi relative à la lutte contre le blanchiment de capitaux oblige Christie's et d'autres entreprises du secteur de l'art à vérifier l'identité de tous leurs clients. Les documents suivants sont nécessaires pour vous enregistrer en tant que nouveau client. Si vous êtes déjà client, vous devrez fournir tous les documents manquants pour votre prochaine transaction.

### Particuliers

- Une copie de votre passeport ou d'une autre pièce d'identité officielle avec photo émise par le gouvernement.
- Un justificatif de domicile (comme un relevé bancaire ou une facture de services publics) datant de moins de trois mois.

*Veuillez télécharger vos documents via votre compte sur christies.com : cliquez sur « Mon compte » puis sur « Compléter le profil ». Vous pouvez également envoyer vos documents par e-mail à info@christies.com.*

### Organisations

- Des documents officiels attestant de la création de la société, de son siège social et de son adresse professionnelle, ainsi que de l'identité de ses dirigeants, membres et bénéficiaires effectifs.
- Un passeport ou une autre pièce d'identité avec photo certifiée, émis par le gouvernement pour chaque bénéficiaire effectif et utilisateur autorisé.

*Veuillez envoyer vos documents par e-mail à info@christies.com.*

CHRISTIE'S

# Notre engagement pour le développement durable

Christie's imprime moins de catalogues, en réponse à l'évolution de nos activités et des besoins de nos clients. Lorsque nous imprimons, nous respectons les normes les plus élevées en matière de durabilité. Nos catalogues sont imprimés sur du papier entièrement recyclé, avec des encres à base de végétaux et des pelliculages biodégradables.

« Il y a cinq ans, nous avons pris la décision de construire un avenir plus durable pour Christie's. Avec une réduction de 69 % de nos émissions de carbone depuis 2019, nous avons prouvé que c'était possible, et ce faisant, nous avons contribué à faire évoluer le marché de l'art. L'art est une source de joie et d'enrichissement personnel, et cela ne doit pas se faire au détriment de l'environnement. »

Bonnie Brennan
Directrice Générale



Scannez pour en savoir plus sur nos objectifs et projets en matière de développement durable

VINCENT VAN GOGH (1853-1890)
*Coin de jardin avec papillons*
Price realised: $33,185,000
Christie's New York, May 2024

*Pour ne plus recevoir les futurs catalogues Christie's, veuillez envoyer un e-mail à info@christies.com*








CHRISTIE'S

9 AVENUE MATIGNON PARIS 75008